This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

WIDENER LIBRARY
HX JTQJ E

.8
ARAMEK
VASEN DES
AMASIS

FA 3.8 Corrida

HARVARD UNIVERSITY.

LIBRARY OF THE

Classical Department,

HARVARD HALL.

FROM THE ESTATE OF

GEORGE MOREY RICHARDSON,

(Class of 1882),

PROFESSOR IN THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Received June 29, 1897.

PRAGER STUDIEN

AUS DEM GEBIETE DER

CLASSISCHEN

ALTERTHUMSWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

MIT UNTERSTÜTZUNG DES K. K. MINISTERIUMS
FÜR CULTUS UND UNTERRICHT

HEFT V

UNSIGNIERTE VASEN DES AMASIS

EIN BEITRAG ZUR GRIECHISCHEN VASENKUNDE

VON

LUDWIG ADAMEK

PRAG 1895
H. DOMINICUS VERLAG
(TH. GRUSS)

UNSIGNIERTE

VASEN DES AMASIS

EIN BEITRAG ZUR GRIECHISCHEN VASENKUNDE

VON

LUDWIG ADAMEK

(MIT 2 TAFELN UND 16 TEXTDRUCKEN)

Vorgelegt von Wilhelm KLEIN

PRAG 1895
H. DOMINICUS VERLAG
(TH. GRUSS)

FA 19

1897, June 29
HARVARD UNIVERSITY,
Classical Department.
From the Estate of
George Emery Richardson

K. u. k. Hofbuchdruckerei A. Haase, Prag.

Bei der Drucklegung dieser Arbeit und der Anschaffung der nöthigen Vasenzeichnungen fand ich die förderlichste Unterstützung in der Munificenz des hohen k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht sowie der löblichen „Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen", für welche an dieser Stelle mein ehrerbietigster Dank ausgesprochen sei.

Desgleichen hat mich die General-Verwaltung der kgl. Museen zu Berlin durch gütiges Entgegenkommen zu größtem Danke verpflichtet, wie nicht minder die Herren Prof. Dr. A. Furtwängler und Dr. H. Winnefeld, welche mich mannigfach durch Rath und That unterstützten.

L. A.

Fig. 1.

Im „Archäol. Anzeiger“ 1893, S. 83 f. hat Furtwängler von einer Neuerwerbung des Berliner Antiquariums Mittheilung gemacht, einer großen Amphora aus Etrurien, die er als ein „ausgezeichnetes, wenn auch nicht signiertes Werk des Amasis“ bezeichnet.[1]) Durch diese Bezeichnung ist wieder die Aufmerksamkeit auf jenen interessanten Meister gelenkt worden, an dessen Namen sich mehrfache Streitfragen anknüpfen, die einmal auf seine Heimat, das anderemal auf die Zeit seines Wirkens

[1]) Tafel I, II, Fig. 1.

oder die Urheberschaft der von Klein in den „Meisters." unter Nr. 3 der signierten Gefäße des Amasis angeführten Amphora 554* des British Museums (*B* 209 im Katalog von Walters) Bezug haben. Über die Zuweisung der neuerworbenen Berliner Vase an Amasis dürfte sich aber kein Streit entspinnen.

Auf den ersten Blick findet der Kenner der signierten Gefäße des Amasis auf den Bildern der Berliner Amphora alte Bekannte wieder (das Wichtigste hat diesbezüglich schon Furtwängler a. a. O. hervorgehoben) — in überaus feiner und zierlicher Zeichnung ausgeführte, aber etwas starre und steife Figuren. In Amasis ist ja jenes Streben der späteren schwarzfigurigen Vasenmalerei, den Fortschritt und die Weiterentwicklung in der Feinheit der Form zu suchen, besonders scharf ausgeprägt, während die Freiheit der Form Errungenschaft der jüngeren Technik ist. Die für Amasis charakteristische besondere Zierlichkeit der Zeichnung (vgl. Klein, Meisters.[2] S. 43), die ihm öfters den nicht unberechtigten Vorwurf der Manier eingetragen hat, offenbart sich z. B. recht augenfällig in der gekünstelten Fältelung des Chitons der beiden Eckfiguren auf Seite *A*, welche in dieser Beziehung, wie schon Furtwängler hervorgehoben hat, vollständig den Seitenfiguren der Wien. Vorl. 1889, T. IV, 4 abgebildeten signierten Oinochoe entsprechen. In derselben Art, wie bei der linken Eckfigur erscheinen überdies auch die Chitonfalten des gerüsteten Helden unseres Bildes stilisiert. Der Panzer, den dieser Held trägt, ist von derselben Art, wie er auch auf der signierten Neapler Amphora (Seite *B*) und der umstrittenen des Britischen Museums, von der noch die Rede sein wird, zu sehen ist. Diesen Panzer mit Achselklappen und πτέρυγες (Lederstreifen am untern Ende) sehen wir ebenso auch auf der Aristionstele und dem Harpyienmonument (u. zw. zum erstenmale in der Sculptur, vgl. Studniczka im Jahrb. d. Inst. 1890, 145), aber auch auf dem Berliner Thonsarcophag von Klazomenai (Ant. Denkm. I, T. 44). Der letztere Umstand berechtigt uns, den Ursprung dieses Pan-

zers, den schon Studniczka a. a. O. mit Bestimmtheit auf Asien zurückgeführt hat, speciell in jonischem Gebiete zu suchen. Dazu passt wohl auch die Nachricht des Pausanias (X, 26, 6), dass Kalliphon von Samos im Heiligthum der Artemis zu Ephesos einen γυαλοθώραξ, d. h. einen aus Brust- und Rückentheil bestehenden Panzer gemalt hat. Für solche Panzer war die Anwendung von Achselklappen zum verlässlicheren Schutze der Schultern und zur festeren Verbindung der beiden Theile wohl ein Gebot der Nothwendigkeit.

Das Ornament an der rechten Schulter des Helden auf unserem Bilde — eine Löwenmaske — entspricht genau demjenigen, welches an der entsprechenden Stelle bei dem vorderen der beiden Helden auf der Neapler Amphora (*B*) erscheint. Die Löwenmaske finden wir übrigens auch auf der Aristionstele als Verzierung des vorderen Theiles der Achselklappe. Die linke Achselklappe des Gerüsteten auf unserem Bilde ist mit einer Rosette geschmückt, die πτέρυγες mit einem Sternornament, welches große Ähnlichkeit hat mit dem auf der Achselklappe des gerüsteten Helden (Memnon) der bereits mehrfach genannten Amphora des Britischen Museums. Außer diesen Dingen verräth besonders das Haupthaar des hinter dem gerüsteten Helden stehenden Jünglings den Meister, der „im Kleinen höchste Zierlichkeit entwickelt" (Klein). Während nämlich andere Personen Ringellocken nur an der Stirne tragen, ist das ganze Haupt dieser Figur bis auf die Schultern herab mit solchen zierlichen runden Löckchen bedeckt. Die schlagendste Analogie zu den signierten Vasen bietet aber doch die andere Seite unseres Gefäßes zu der Reversseite der signierten Pariser Amphora (abg. Wien. Vorl. 1889, T. IV, 2). Es zeigt sich nicht nur in der ganzen Erscheinung des Dionysos, nicht nur in der Art, wie hier Mänade und Silen, dort 2 Mänaden einander umschlungen haltend auf den Gott zuhüpfen, sondern namentlich in der Technik, in welcher die unbekleideten Theile der Frauen auf beiden Seiten unseres Gefäßes wiedergegeben

sind, eine sehr bemerkenswerte Übereinstimmung der Berliner Amphora mit der Pariser.

Es fragt sich nun, was man von dieser Besonderheit der Technik zu halten hat.

Holwerda [1]) hat die Entstehung der Umrisszeichnung auf den Gebrauch der mykenischen Zeit zurückgeführt, in polychromer Malerei die Farben durch dunkle Zwischenlinien abzusetzen, woraus sich die Technik der Umgrenzung farbiger Flächen durch dunkle Linien entwickelt habe, die durch die Lyseasstele oder den von Benndorf, Ephem. arch. 1887, π. 6 veröffentlichten Pinax und die weißgrundige Lekythos vertreten sei. Anderseits ist aber gerade der Übergangszeit des schwarzfigurigen zum rothfigurigen Stil ein häufigerer Gebrauch der Umrisszeichnung eigenthümlich (vgl. Winter A. Z. 1885, 193).

Es ergibt sich also die doppelte Möglichkeit, in dieser Technik des Amasis entweder Nachklänge aus einer früheren Zeit oder die ersten Spuren eines neu aufkommenden Verfahrens zu erblicken. Beide Möglichkeiten hat Six [2]) zu vereinigen gesucht, indem er annahm, dass Amasis, durch Einfluss von Naukratis her, wo sich die alte Übung der Conturzeichnung länger erhalten hat, veranlasst, den Anstoß gegeben habe zur Entstehung der rothfigurigen Technik. Dies hat dahin geführt, dass Reisch [3]) unserem Amasis direct rothfigurige Gefäße zuzuweisen sich geneigt zeigt, von welcher Annahme Hartwig in seinen „Meisterschalen der Blütezeit des streng rothfigurigen Stils“ mit Recht abgesehen hat. Der Zweck dieser Besonderheit der Technik bei Amasis kann jedenfalls nicht zweifelhaft sein. Wir bemerken, dass bei ihm nur die nackten Theile der Frauen thongrundig gelassen sind, und da ist es sofort klar, dass es sich hier um eine Unterscheidung von Mann und Frau handelt, welche hier in der Weise der ältesten Vasenmalerei

[1]) Jahrb. d. Inst. 1890, 255 ff.
[2]) Röm. Mitth. 1888, 234.
[3]) Röm. Mitth. 1890, 327, Anm. 2.

(speciell der altkorinthischen) durchgeführt ist. (Vgl. Furtwängler A. Z. 1882, 205.) Auf den späteren korinthischen[1]) und chalkidischen Gefäßen, auch bei Klitias (cf. Reichel, Arch. epigr. Mitth. a. Ö. XII, 41 f.; Jahrb. 1887, 281 — Nachtr. zu S. 155) und Sophilos (Winter, Ath. Mitth. 1889, 2) oder auf der Amphora München 125 A (Atalante — abg. Gerh. A. V. 237) finden wir eine Weiterentwicklung dieser Manier, indem die thongrundigen, mit dem Pinsel umrissenen Theile mit Weiß ausgefüllt werden, und erst in dritter Linie ergibt sich hieraus das in der schwarzfigurigen Vasenmalerei gewöhnlichste Verfahren, bei welchem das Weiß auf den schwarzen Firnis aufgetragen wird. Diese letztere Manier ist auch in der Zeit und Kunst des Amasis die gewöhnliche; wenn nun er oder Kolchos (s. Furtw. Vasenkat. Berl. 1732 — abg. Wien. Vorl. 1889, t. I, 2) trotzdem einmal in eine früher beliebte Manier verfallen, so kann man dies füglich doch nicht anders erklären als für ein beabsichtigtes Zurückgreifen auf nicht mehr alltägliche Malweisen, wohl in dem Bestreben, Besonderes zu bieten, das auch der Zierlichkeit des amasischen Stils zugrunde liegt. Von den alten Meistern Klitias und Sophilos können wir uns den Amasis wohl nicht mehr gar so weit getrennt denken, als man mitunter anzunehmen geneigt war; solange sich aber ein Meister einmal des Conturverfahrens bediente, war immer die Veranlassung da, die weiße Ausfüllung wegzulassen und damit in die älteste Manier zu verfallen. Die Verwendung derselben bei Kolchos spricht, wie ich glaube, jedenfalls in beiden Richtungen gegen die Sixsche Erklärung.

Mit dem Gesagten sind aber die Analogien, die zwischen der Berliner Amphora und den signierten Gefäßen des Meisters bestehen, noch nicht erschöpft. Nicht allein die Technik, in welcher die unbekleideten Theile der Frauenkörper ausgeführt sind, stimmen mit der

[1]) Z. B. Andromeda auf der kor. Amph. Berl. 1652, A. (abg. Mon. X, T. 52, 1—3).

Pariser Amphora überein, sondern auch die großen Ohrringe der Frauen erinnern uns an die, welche wir bei den Mänaden der signierten Vase sehen — vielleicht darf auch angeführt werden, dass der untere Saum des Gewandes der Mänade am rechten Ende des Bildes dieselbe Verzierung von abwechselnden Kreisen und Kreuzen trägt wie der Schild des Helden der signierten Neapler Amphora (B). Endlich muss aber auch bemerkt werden, dass die Berliner Amphora auch ein für Amasis besonders charakteristisches Merkmal aufweist, nämlich befranste Gewänder, deren Vorkommen, soviel ich sehe, zuerst Studniczka [1]) bemerkt und sogar zu Schlüssen auf die Heimat unseres Meisters zu verwenden gesucht hat, ohne jedoch darauf hinzuweisen, dass dieses Detail auf keiner der signierten Vasen des Amasis fehlt, vielmehr von demselben ein so reichlicher Gebrauch gemacht ist, dass es geradezu geeignet erscheint, die Signatur des Meisters zu ersetzen.

Zum Beweise des Gesagten diene folgendes Verzeichnis der Figuren auf den signierten Gefäßen des Meisters, welche befranste Gewänder tragen:

1. Pariser Amphora: *A.* Poseidon, *B.* Dionysos. Auf dem Schulterbilde Läufer und Trompeter.

2. Neapler Amphora: Auf *A.* ist infolge des fragmentierten Zustandes des Bildes nichts nachzuweisen. *B.* Beide Helden, sowohl an den Pteryges des Panzers als an den Chitonen. Dionysos unter den Henkeln beidemal.

3. Oinochoe des British Museum: Perseus, Hermes.

4. Oinochoe des Louvre: Poseidon, Hermes (dieser in Andeutung).

5. Oinochoe nach Micali einst bei Canino — abg. Wien. Vorl. 1889, t. IV, 6: Der König und der Krieger rechts; der links in Andeutung.

6. Oinochoe in Würzburg: Die beiden Figuren der linken Hälfte des Bildes.

---

[1]) Ephem. arch. 1886, 117 ff.

Die umstrittene Amphora des British Museum habe ich vorläufig absichtlich übergangen, da von derselben noch die Rede sein wird, doch sei gleich bemerkt, dass auf Seite *B* der Rock des Mohren hinter dem gerüsteten Helden (Memnon) befranst ist.

Nun gilt es die Frage, welche Bewandtnis es mit diesem Detail habe, und zu welchen Schlüssen das so auffallend häufige Vorkommen desselben auf den signierten Vasen des Amasis berechtige. Studniczka[1]) hat diesbezüglich die Behauptung aufgestellt, dass bei Vasen des 6. Jahrhundertes das Vorkommen befranster Kleidungsstücke, für welche er assyrischen oder ägyptischen Ursprung annimmt, auf Beziehungen des Meisters zu diesen Ländern hinweise, und dass sich dieses Detail auf älteren Vasen mit Ausnahme der „cyrenäischen" und der Wiener Busirisvase selten nachweisen lasse. Nun finden sich befranste Gewänder allerdings sowohl auf ägyptischen Denkmälern (so z. B. auf dem Berliner Stuckbild abgeb. Lepsius, Denkm. aus Äg. III, t. I.) als auf assyrischen (vgl. Perrot-Chipiez, Hist. d. arts, II. Nachweise bei Helbig, Hom. Epos[2], S. 207 ff.) oder dem nordsyrischen Felsenrelief in Lykaonien (Mann mit befranstem Chiton und Gürtel — A. Z. 1885, t. 10); Männer mit kurzen, befransten Röcken sind aber auch auf der phönizischen Silberschale abgeb. Helbig hom. Epos t. I. zu sehen und ebenso auf der alten mykenischen Kriegervase (Furtw.-Löschcke, Myk. V. t. 42, 43; auch auf t. 41, 427 ist der Rest eines befransten Kleidungsstückes zu erkennen). Dann finden wir Fransen an den Pteryges der (jonischen) Panzer auf dem Thonsarcophag von Klazomenai (in Berlin) und in derselben Art auch auf der einen Panzer der nämlichen Gattung aufweisenden Aristionstele (vgl. Conze, att. Grabrel. I, S. 5). In ähnlich reichlichem Maße wie bei Amasis finden wir dieses Detail verwendet auf den „cyrenäischen" Vasen (z. B. A. Z. 1881, t. 12, 13. bull. d. corr. hellen. 1893, 235; Micali, storia t. 87, 3.)

[1]) a. a. O. und Beitr. z. Gesch. d. altgr. Tr. 121 ff.

und in der Gruppe der „caeretanischen“ Vasen nicht nur auf der Wiener Busirisvase, sondern auch auf einer Hydria des Brit. Mus. (Walters, catal. B 59, t. II.) und nach Angabe Dümmlers (Röm. Mitth. 1888, S. 168, XII) auf den zu dieser Gruppe gezählten Karlsruher Hydrienscherben. Einen befransten Chiton trägt ferner Diomedes auf dem korinthischen Pinax des Berliner Museums (Furtw. Vas. 764. Ant. Denkm. I, 1, T. 7, 15). Weiters habe ich befranste Kleidungsstücke auf folgenden attischen schwarzfigurigen Vasen gefunden:

1. Attische Dreifußvase Berl. 3988, abg. Samml. Sabouroff, T. 49; 50. 1. Krieger am rechten Ende des Iliupersisbildes.

2. Attische Dreifußvase Berl. 3989. Dionysos und Flügeldämon.

3. Amphorenscherben abg. Ann. d. inst. 1874, t. F. 4—8. Amphora Berl. 1686, 1688—1691.

9. Oinochoe Berl. 1731.

10. Amphora München 75.

11. Amphora München 81 (*B* abg. Gerh. A. V. 121, 2).

12. Amphora Louvre abg. Rev. arch. 1891, t. 18, S. 369.

13. Oinochoe des Brit. Mus. abg. Rev. arch. 1891, t. 18, S. 367.

14. Amphora des Brit. Mus. *B* 197 abg. Walters catal. pl. 5, 6.

15. Oinochoe des Mus. Greg. II, t. II, 3.

16. Schale des Xenokles abg. Rochette mon. ined. III, 49.

17. Schale des Exekias München 339, abg. Wien. Vorl. 1888, 7, 1.

Häufiger finden wir befranste Kleidungsstücke auf Vasen der rothfigurigen Technik:

1. Amphora, abg. Mon. I, 36. (Binde in den Händen Hektors.)

2. Amphora des Ashmolean — Mus. 280, t. 12. (Pteryges des Kriegers.)

3. Nolanische Amphora mit der Lieblingsinschr. Alkimachos, abg. Tischbein, Vases Hamilton I, 37. (Gewand der Mänade.)

4. Hydria Berl. 2179, abg. Wien. Vorl. III, 61. (Dionysos.)

5. Hydria, abg. Gerh. A. V. t. 152. (Überwurf des Boreas.)

6. Schale des Oltos Berl. 2264, abg. Wien. Vorl. D, t. 2. (Achilleus und Hippasos.)

7. Schale des Museo Faina in Orvieto, abg. Hartwig, Meistersch. t. 38, 39.

8. Schale des Brit. Mus., abg. Hartwig, Meistersch. t. 41, 42.

9. Schale des Duris, abg. Wien. Vorl. VII, 1.

10. Schale in Palermo, abg. Hartwig, Meistersch. S. 539.

11. Schale in München 368, abg. Hartwig, Meisterschalen, t. 60.

12. Schale des Louvre, abg. Hartwig, Meistersch. t. 66.

13. Schale des Museo Greg., abg. Ann. d. inst. 1875, t. FG.

14. Schale, abg. Gerh. A. V. t. 166.

15. Schale des Brygos, abg. Wien. Vorl. VIII, 2.

16. Krater, abg. Compte rendu 1862. t. 2.

17. Krater der Samml. Jatta in Ruvo, abg. Mon. II, 59.

18. Krater von Bologna, abg. Mon. X, 54.

19. Stamnos in Würzburg, abg. A. Z. 1883, t. 12.

20. Kelchgefäß des Assteas in Madrid, abg. Mon. VIII, 10.

21. Sog. „Rhesoseimer" aus Ruvo, abg. Gerh. Trinksch. u. Gef. II, K.

22. Lekythos in Berl. 2260, abg. A. Z. 1873, S. 36.

23. Rothfiguriges Vasenbild, abg. bei Millingen, vas. ant. (Reinach) t. 55.

24. Fragment, abg. Compte rendu 1877, t. 4, F. 5.

Wenn wir uns nunmehr fragen, auf welche Einflüsse das häufige Vorkommen befranster Kleidungs-

stücke bei Amasis zurückzuführen ist, so vermögen wir Studniczka nicht beizustimmen, welcher bei Vasen des 6. Jahrhunderts aus dem Vorkommen dieses Details auf afrikanische oder assyrische Einflüsse schließen will, wenigstens können wir einen directen Zusammenhang der Vasen unseres Meisters mit den ägyptischen oder assyrischen Denkmälern ebensowenig nachweisen, als etwa mit der mykenischen Kriegervase oder der phönizischen Silberschale. Dagegen fällt uns sofort auf, dass der Berliner Thonsarcophag von Klazomenai auch dieses Detail mit den Vasen unseres Meisters gemein hat, und hierin ist wohl das Mittelglied zwischen attischer Vasenmalerei und orientalischem Gebrauch gefunden. Erinnern wir uns dabei der ansprechenden Hypothese Dümmlers,[1]) der die „caeretanischen" Vasen, auf welchen wir mehrfach befranste Gewänder getroffen haben, sich im jonischen Phokaia, kaum später als Mitte des 6. Jahrhund. entstanden denkt, bei welcher Annahme sich durch die Theilnahme an der Colonisation von Naukratis dessen Vertrautheit mit Ägypten erklärt, jenem Lande, nach welchem der Name unseres Vasenmalers weist! Wenn somit auch auf einzelnen schwarzfigurigen Gefäßen, mit welchen wir uns noch zu beschäftigen haben werden, dieselbe Eigenthümlichkeit nachzuweisen ist, so lässt das häufige, auf jedem Gefäße des Amasis sich wiederholende Erscheinen derselben bei diesem Maler auf einen besonderen Anlass schließen, immer wieder diese charakteristischen Fransen in den schwarzen Firnis einzuritzen.

Dass gefranste Gewänder im Orient, zu dem wir auch Ägypten rechnen, gebräuchlich waren, lehren uns die Denkmäler. Jonisches Gebiet[2]) wird diesen Gebrauch nach Griechenland vermittelt haben, wo er sich in der Zeit der rothfigurigen Technik weiter verbreitet haben dürfte. Nicht durchwegs aber gilt die Meinung Dümmlers,[3])

[1]) Röm. Mitth. 1888, 159 ff.

[2]) Schon die Ilias berichtet von befransten Gewandstücken, so der Ägis, *B* 448 oder dem Gürtel der Hera *N* 181.

[3]) Röm. Mitth. 1887, 190, Anm. 2.

dass man in der jüngeren Zeit durch befranste Gewänder Fremde zu charakterisieren bestrebt gewesen sei. Für unseren Meister aber hat das in Rede stehende Detail eine doppelte Bedeutung, indem es uns einmal als Wegweiser dient bei der Frage nach seiner Heimat, das anderemal als Kriterium bei der Echtheitsfrage, die sich betreffs zweier Gefäße uns bereits mehreremale aufgedrängt hat, nämlich bezüglich der neuerworbenen Berliner Amphora und der des Brit. Mus. 554* (*B* 209 bei Walters). Indem wir uns nunmehr zunächst dieser Frage zuwenden, ist zu dem von der Berliner Amphora Gesagten hinzuzufügen, dass auf der Aversseite derselben der gerüstete Held sowie die rechte Eckfigur, auf der Reversseite Dionysos und die Mänade links befranste Kleidungsstücke tragen. In dieser Weise erscheint unsere Amphora von einem Meister signiert, der seine Namenszeichnung auf diesem Gefäße unterlassen hat, was uns bei der überaus feinen und reichen Ausführung derselben — man beachte auch den geriffelten Henkel! — recht auffällig erscheinen mag. Allerdings ist nicht ausgeschlossen, dass eine ursprünglich vorhandene Namenszeichnung bei der Beschädigung, die das Bild der Reversseite leider erlitten hat, verschwunden ist. Aber ich glaube, wie gesagt, dass wir einen vollgiltigen Ersatz der Namenszeichnung in den Fransen haben, mit denen der Meister so gern die Gewänder seiner Figuren verziert. Finden wir dieselbe Eigenthümlichkeit auch an mannigfaltigen Gefäßen anderer Gattung, so haben wir doch anderseits auch Beispiele genug in der Kunstgeschichte (nicht in der Vasenmalerei allein) dafür, dass, auch wo ein und derselbe Künstlername überliefert ist, die Identität der Person abgewiesen werden kann und muss, wenn stilistische oder zeitliche Momente dies erheischen. Wo dagegen die Beobachtung großer stilistischer Verwandtschaft mit den unzweifelhaften Werken eines Meisters durch eine Beischrift oder eine technische Besonderheit, wie bei der Berliner Amphora, unterstützt wird, da erscheint ein Zweifel an der thatsächlichen

Zugehörigkeit des Werkes zu dem betreffenden Meister ausgeschlossen. Es fällt gegenüber dem von der Berliner Amphora bereits Gesagten nicht mehr in die Wagschale, dass ihre Decoration einigermaßen abweicht von der der signierten Amphoren des Meisters, indem die Bilder auf ausgesparten Flächen gezeichnet und von einfachen Mäander- beziehungsweise Flechtbandornamenten umgeben sind, während sie nach oben durch je einen kleinen Bildstreifen abgeschlossen werden, was aber wieder an das umlaufende Schulterbild der Pariser Amphora wenigstens erinnert. Der eine dieser beiden Bildstreifen zeigt wieder ein bakchisches Motiv — Dionysos unter tanzenden Silenen und Mänaden — der andere palästritische Übungen: Speerwurf, Faustkampf, Wurf und Lauf — alles in der etwas hölzernen, schematischen Weise unseres Meisters. Was er bei der Berliner Amphora vielleicht weniger an Decoration gethan, hat er gewiss ersetzt durch den Reichthum und die Feinheit seiner Zeichnungen auf den beiden Bildern — ein anderer Geschmack, aber dieselbe Hand verräth sich uns an diesem Gefäße.

Wenden wir uns nun an die zweite Amphora, bezüglich deren die Echtheitsfrage gebieterisch an uns herantritt, die Amphora des Brit. Mus. 554*, so lässt sich diese kürzer abthun, da sie bereits längst bekannt und man schon mehrfach auf ihre Eigenthümlichkeiten aufmerksam geworden ist. Auf der einen Seite ist der Kampf des Achilleus mit Penthesileia, auf der andern ein gerüsteter Held, den man wohl ohneweiters Memnon nennen darf, zwischen zwei deutlich als Äthiopen charakterisierten Dienern dargestellt. Auf dieser Seite finden sich rechts und links von Memnon Theile einer Inschrift, die als *AMAΣIΣ* und *ΠOIHΣN* gelesen worden sind. Nun haben sowohl stilistische Einzelheiten als auch die Inschrift bei einigen Gelehrten Verdacht erregt; so hat Löschcke[1]) die Meinung ausgesprochen, dass der Name

[1]) A. Z. 1881, S. 31, Anm. 9.

Amasis dem einen Äthiopen gehöre und das ganze Gefäß etwa dem Exekias zuzutheilen sei, wozu ihn namentlich der Penthesileiakampf der einen Seite des Gefäßes, den Exekias in sehr ähnlicher Weise gemalt hat, bewogen haben mag. Cecil Smith[1]) schließt sich ihm hierin an und erklärt den andern Theil der Inschrift (*ΠΟΙΗΣΝ*) für sinnlose Buchstaben, die aus räumlichen Gründen nicht zu *ἐποίησεν* ergänzt werden dürften, (man vergleiche indes, wie Kretschmer, Zeitschr. für vergl. Sprachf., Neue Folge 9, 1888, S. 424 eine solche Schreibung erklärt) und auch Walters bezeichnet im Catalogue of br. Mus. B. 209 diese Buchstaben als sehr zweifelhaft.

Lassen wir indes die Inschrift vorläufig bei Seite und betrachten das Gefäß an und für sich! Stil, Technik, Ornamentik und Gefäßform nöthigen durchaus nicht, auf einen andern Meister als den bezeichneten zu schließen, dies zeigt auch die von Löschcke vorgeschlagene Zuweisung des Gefäßes an Exekias, der unserem Meister doch so nahe steht. Und berührt uns auch einiges an der Vase fremdartig, so finden wir doch anderseits die charakteristische Eigenthümlichkeit des Amasis auf dem Gefäße, indem der Äthiope links mit einem befransten Rocke ausgestattet erscheint. Dieses Detail findet sich, soviel ich sehe, bei Exekias nur einmal — auf dem Außenbild der Münchner Schale 339 sind die knotenartig um den Hals geschlungenen Mantelenden eines Kriegers gefranst. (Als etwas ganz anderes erscheint der gezackte Saum des Mantels von Aias auf der mit *Στησίας καλός* bezeichneten Amphora Berl. 1698.) Es ist also dies Detail von Exekias in der denkbar bescheidensten Weise verwendet.

Dann erinnern uns aber auch die gekünstelten Chitonfalten bei Achilleus und Memnon an die bei der Berliner Amphora besprochene gezierte Wiedergabe dieses Details — alles in allem: eine Vase, die man zunächst vielleicht dem Exekias zuzuweisen geneigt wäre

[1]) Wien. Vorl. 1889 zu T. III, 3.

(der aber in diesem Falle doch mehr als typischer Vertreter einer gewissen umfassenderen Stilgattung fungiert), welche aber bei näherer Betrachtung die bezeichneten Besonderheiten und überdies die Namenbeischrift Amasis aufweist, muss man doch wohl auf diesen Meister und darf nicht dessen Namen auf den einen der dargestellten Äthiopen beziehen — der andere Theil der Beischrift mag nun zweifelhaft sein oder nicht. — Fassen wir aber auch den Gegenstand der Darstellungen auf dem Gefäße ins Auge!

Auf der einen Seite der Penthesileiakampf, auf der andern ein Held (Memnon) zwischen zwei äthiopischen Dienern: ist es da nicht zum mindesten höchst wahrscheinlich, dass diese Wahl einer Erinnerung an die Aithiopis des Arktinos von Milet zu verdanken ist? Auf der einen Seite die erste Hauptepisode dieses Gedichts, der Kampf mit der Amazone, auf der andern die zweite, repräsentiert durch den Helden in voller Rüstung mit dem kunstvollen Helm, dessen Busch auf dem Schweif eines Hundes aufsitzt, durch welche augenfällige Besonderheit vielleicht das Werk des Hephaistos bezeichnet werden sollte, dessen Kunstfertigkeit ja nach der Aithiopis auch Memnon seine Rüstung zu danken hatte; und liegt es nicht sehr nahe anzunehmen, dass durch die deutlich als Äthiopen charakterisierten Diener unser Maler denselben Helden bezeichnen wollte, wie es auf dieselbe Weise Polygnot gethan hatte, ‚*ὅτι ὁ Μέμνων βασιλεὺς ἦν τοῦ Αἰθιόπων γένους*'. (Paus. X, 31, 7.) Passt es aber nicht auch gut zu dem früher Gesagten, dass unser Maler beeinflusst erscheint vom jonischen Epos und zwar gerade von einem Gedichte, dessen Titel in dieselbe Richtung weist wie der Name des Meisters, und dass er die Raceneigenthümlichkeiten der Äthiopier mit einem besonderen, in jener Zeit namentlich auffälligen Geschick wiedergegeben hat, welches den Schluss unterstützt hat, dass der Meister hierin nach eigener Anschauung und Erinnerung gearbeitet hat?[1])

[1]) Die Münchner schwf. Amphora 541 wiederholt denselben

Und wenn nun auch der zweite Theil der Inschrift unserer Vase gesichert und echt wäre, wobei freilich zu einem regelrechten ἐποίησεν immer noch 2, beziehungsweise 3 *E* fehlen, da statt des einen ein *H* zu lesen sein soll, welches freilich mehr als die ganz fehlenden zu großen Scrupeln Anlass gegeben hat? — „Der Ausweg, Amasis sei Inselgrieche gewesen, wäre im einzelnen Fall wohl möglich, kann aber vor der gesammten Masse der übrigen Verdachtsgründe nicht bestehen. Wir müssen aus dem Vorkommen von ♀ und *H* bei Exekias und Amasis schließen, dass beide nicht original archaisch arbeiteten.“ So lässt sich diesbezüglich Arndt[1]) vernehmen.

Nach dem Gesagten wäre es aber wohl keine gezwungene Annahme, dass Amasis auf natürlichstem Wege zu einer Reminiscenz an das jonische Alphabet gekommen sei; so lange aber die Angelegenheit dieser Inschrift nicht ganz ins Klare gebracht ist, kann ich auf diese wie auf die ganze Inschrift gern verzichten, dagegen glaube ich, auf das Gefäß in einem Verzeichnisse der von Amasis gefertigten Vasen nicht verzichten zu können.

Diese Vase gibt uns übrigens, wie ich glaube, auch einen Fingerzeig bezüglich der Deutung des Hauptbildes der Berliner Amphora; auf demselben ist die Übergabe von Waffen durch eine Frau an einen Helden dargestellt. Wenn wir uns nicht damit begnügen wollen, in dem Bilde eine allgemeine Scene ohne besondere mythologische Bedeutung zu erblicken, so liegt es nahe anzunehmen, dass unser Bild wie der Heydemann, gr. Vas. T. 6, 4, Wien. Vorl. II, T. 6 abgebildete Teller, dessen Verwandtschaft mit den Vasen unseres Meisters bereits Studniczka (Beitr. z. Gesch. d. altgr. Tracht, S. 66) bemerkt hat, den Auszug des Achilleus, dem Thetis die

---

Typus: ein Held (Memnon) zwischen 2 Mohren, ohne dass jedoch irgend ein Moment Veranlassung gibt, auch hier die Hand des Amasis zu vermuthen.

[1]) Stud. z. griech. Vas. 57.

Waffen überbringt, darstellt (vgl. auch Berlin 1737). Es wäre somit die bekannte Scene der Ilias (XIX, 1—39; 364—391) gemeint; vielleicht hat aber wie zu den Darstellungen der Amphora des Brit. Mus. auch zu der des Berliner Antiquariums die Aithiopis den Stoff geliefert, und dürfen wir auf der letzteren Vase den Auszug des Achilleus gegen Memnon erkennen. Bei dem Verhältnis, in welchem die Aithiopis überhaupt zur Ilias steht, ist es nicht unwahrscheinlich, dass der Auszug des Achilleus gegen Memnon nach dem Muster jener Theile der Ilias gedichtet war, in welchen der Wiedereintritt des Achilleus in den Kampf bis zum Tode Hektors geschildert war. Dass dem Achilleus auch vor dem Kampf gegen Memnon seine Mutter Thetis erschien, darauf deuten die dürftigen Worte der Excerpte des Proklos: ‚*Θέτις τῷ παιδὶ τὰ κατὰ τὸν Μέμνονα προλέγει.*'

Wir verlassen nunmehr die Berliner Amphora, um uns der Frage zuzuwenden, ob sich nicht weitere Gefäße namhaft machen lassen, welche gleich ihr diese besondere Art der Signatur des Amasis, die Fransen an den Säumen der Kleidungsstücke einzelner Figuren, aufweisen. Es gilt sonach, die aufgeführten Gefäße der schwarzfigurigen Technik, an welchen die in Rede stehende Eigenthümlichkeit nachzuweisen ist, näher ins Auge zu fassen. Wir brauchen nicht weit zu schweifen. Fossey hat in der Revue archéol. 1891, S. 367, 369, F. 23 2 Gefäße, eine Oinochoe des Brit. Mus. und eine Amphora des Louvre, bekannt gemacht, welche er mit Bestimmtheit dem Amasis zuweist, ohne zu erwähnen, dass sich die bei Amasis so beliebten Gewandfransen auch auf diesen Gefäßen in reichlichem Maße verwendet finden: auf dem von ihm publicierten Amphorenbilde haben von 3 Figuren, welche überhaupt mit Kleidungsstücken versehen sind, soviel die Zeichnung wiedergibt, zwei befranste Gewänder, auf der Oinochoe des Brit. Mus. alle 3 Figuren. Die Darstellungen sind Jagdscenen — Genrestücke — ein beutetragender Jäger unter Männern, wie wir sie unter den signierten Vasen des Amasis nicht

finden. Die steifen Figuren, die wie auch auf den signierten kleineren Gefäßen nicht mit so viel Sorgfalt und Detailreichthum ausgeführt sind wie auf den großen Amphoren, muthen uns auf den ersten Blick an wie die auf den signierten Oinochoen. Auf beiden von Fossey publicierten Bildern sehen wir ein todtes Häslein als Beutestück, wie wir es auf dem bakchischen Bilde der Pariser signierten und unserer Berliner Amphora finden; der Hund auf beiden Bildern erinnert uns an den der

Fig. 2. Berl. 1688.

Würzburger signierten Oinochoe. Die Form der Pariser Oinochoe ist dieselbe wie die der signierten, mit dem seitlich gegen den Henkel zugerückten Bilde. Ein besonderes Interesse erwecken die beiden Darstellungen dadurch, dass sie, wie gesagt, inhaltlich in ein Gebiet gehören, in welchem wir Amasis bisher nicht getroffen haben.

Wenn wir uns nun des weiteren nach den im obenstehenden Verzeichnisse angeführten Vasen umsehen, so

werden wir zunächst wieder ins Berliner Museum gewiesen, und es ist da eine ganze Gruppe von kleineren Amphoren (Furtwängler, Berl. Vasen 1688—1692), auf welche ich die Aufmerksamkeit richten möchte. Furtwängler bezeichnet sie in seinem Kataloge als „IV. Gruppe der älteren attischen Amphoren von ganz besonders brillanter Technik und sorgfältigstem Stil". (Fig. 2—16.)

Leider ist von diesen Stücken nur 1688 gut erhalten, an den anderen ist viel ergänzt und übermalt; 1692 ist nur ein Fragment. Von dem ersten Eindrucke, welchen diese Stücke machen, gilt das von den Fossey'schen Zuweisungen Gesagte: sie rufen auf den ersten Blick die signierten Vasen des Amasis ins Gedächtnis. Sie haben dieselbe oder wenigstens eine sehr ähnliche Form wie die signierten Amphoren, von welchen sie freilich an Größe übertroffen werden, eine den kleineren signierten Gefäßen, also den Oinochoen, analoge Ornamentik, und ihre Darstellungen passen vollständig in den Gedankenkreis des Meisters, dessen technische Eigenthümlichkeiten sich ebenfalls häufig auf ihnen finden. So sehr die Zeichnungen auf den Amphoren 1689, 1690, 1691 auch gelitten haben, so lassen doch folgende Figuren dieser Amphorengruppe deutlich befranste Gewänder erkennen:

1688 *A.* Die linke Eckfigur (Zeus?), Hermes und die rechte Eckfigur (Jolaos — dieser nur in Andeutung durch gravierte Punkte).

B. Alle Bekleideten (die linke Eckfigur in Andeutung).

1689 *A.* Der Mann links von Herakles (Jolaos).

B. Die linke und rechte Eckfigur (Zeus? Dionysos).

1690 *A.* Die Frau.

1691 *A.* Hermes.

B. Der sich Rüstende.

Wir finden aber auch noch andere Besonderheiten des Details, welche an den signierten Gefäßen des Meisters auffallen, auf den in Rede stehenden Berliner Gefäßen

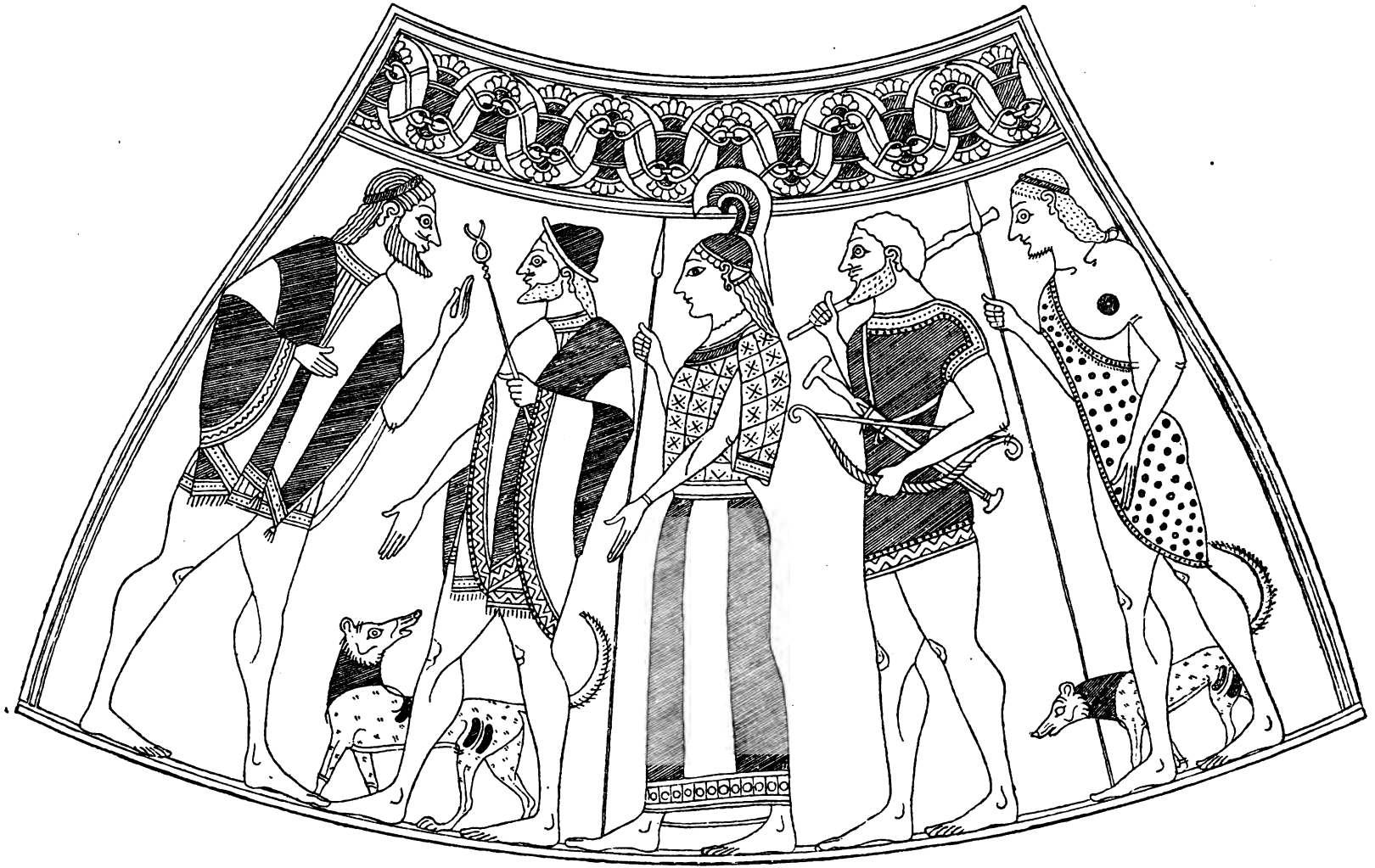


Fig. 3. Berl. 1688 *A*.

Fig. 4. Berl. 1688 *B*.

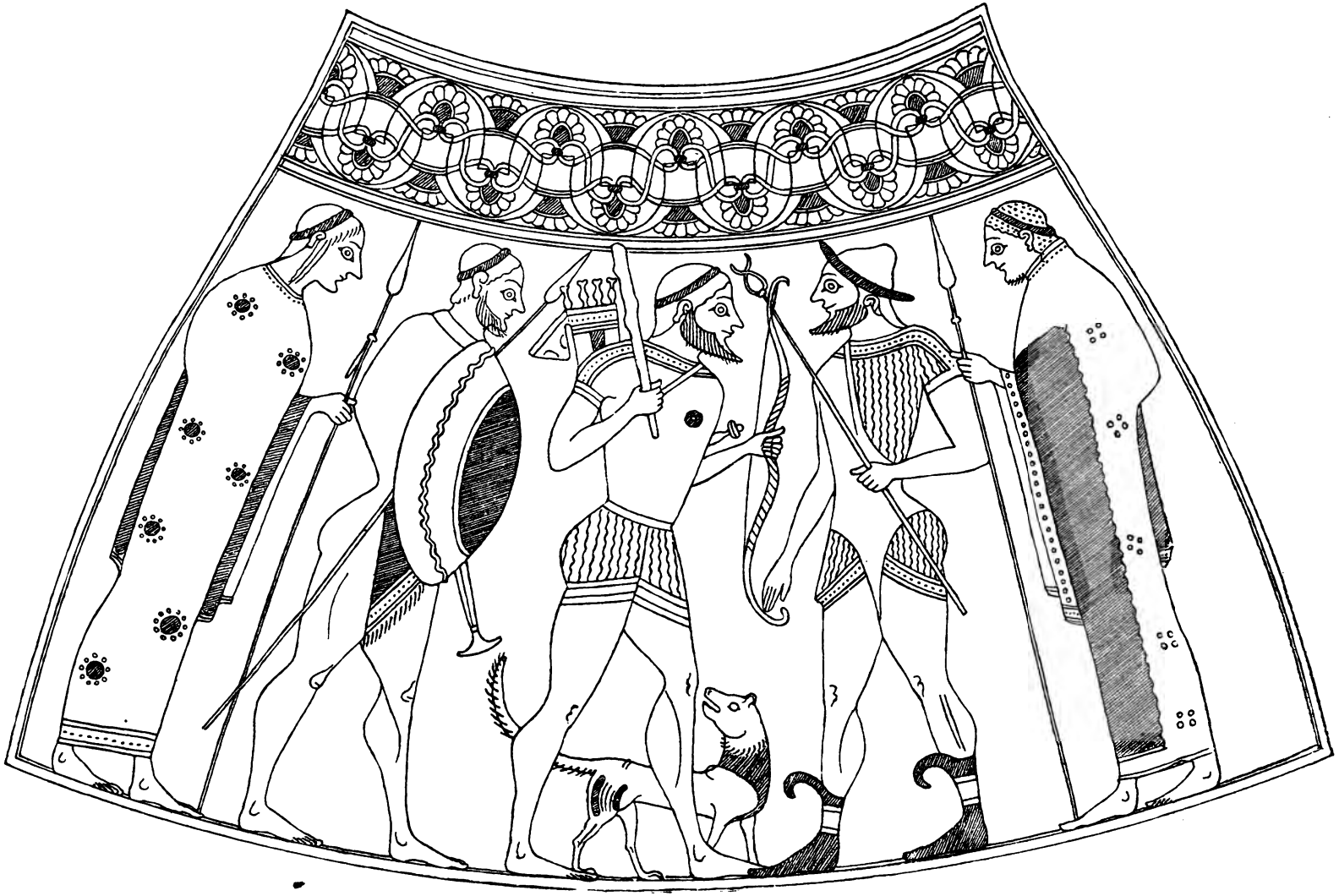


Fig. 5. Berl. 1689 *A*.

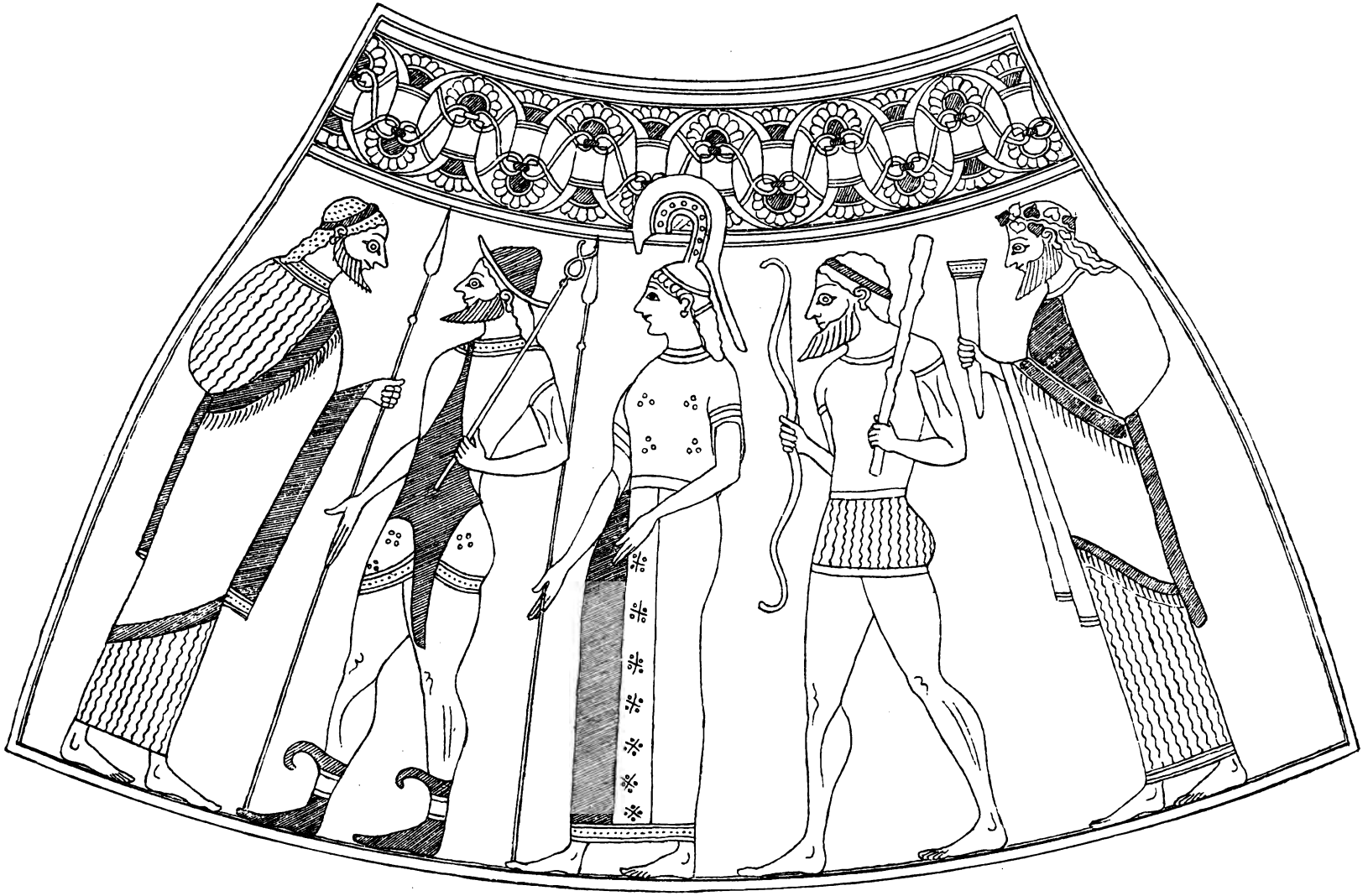


Fig. 6. Berl. 1689 *B*.

wieder. So ist seine Manier, Haupt- und Barthaar mitunter (auf den signierten Oinochoen), anstatt, wie sonst üblich, durch gerade oder Wellenlinien, durch Punkte anzudeuten, umso charakteristischer für unsern Meister, als wir etwas Ähnliches nur ab und zu in der griechischen Vasenmalerei wieder treffen, so z. B. die gravierten Strichelchen im Barte des Priamos auf der schwf. Amphora Berl. 1685 oder den ebenfalls punktierten Bart des Priamos der Amphora des Euthymides München 378 (nach der Abbildung bei Gerhard, A. V., T. 188). Der Anlass zu diesem Gebrauch dürfte wohl auch in dem Streben des Meisters nach Feinheit und Zierlichkeit des Details zu suchen sein.

Auch auf unsern Berliner Vasen tritt uns diese Eigenthümlichkeit häufig genug entgegen, denn es zeigen auf denselben folgende Figuren punktiertes Haupt-, beziehungsweise Barthaar:

1688 *A.*: Hermes, Herakles und der hinter ihm Befindliche (Jolaos).

1688 *B*: Die linke Eckfigur und der rechts von Hermes befindliche Jüngling.

1689 *A.*: Die rechte Eckfigur.
B.: Die linke Eckfigur (Zeus?).

1690 *A.*: Die ersten 3 Männer.
B.: Die nackten Männer.

1691 *A.*: Herakles.

Auch der eine der beiden auf dem Frg. 1692 erhaltenen Männerköpfe hat punktiertes Haar, der Frauenkopf einen großen Ohrring von derselben Form, wie er auf der großen Berliner Amphora zu sehen ist, welcher wieder an den erinnert, welchen die eine Mänade der signierten Pariser Amphora trägt. Diese zwei auffallenden Besonderheiten, sowie die Form und das Ornament des Fragments beweisen die unbedingte Zusammengehörigkeit desselben mit den andern genannten Berliner Amphoren, und wir können mit Sicherheit vermuthen, dass, wenn wir weitere zu unserem Fragmente gehörige

Scherben fänden, sich auf denselben auch befranste Gewandsäume nachweisen ließen.

Dreimal, auf 1688 *A.*, 1689 *B.*, 1691 *A.* begegnet uns Athene, auf dem Haupte den Helm mit kleiner Helmkappe, den wir an ihr auch auf den signierten Gefäßen des Amasis und auf dem ihm von Studniczka[1]) zugewiesenen schwf. Amphorenscherben sehen.

Weiter fällt auf, dass unser Meister mit einer gewissen Vorliebe Hunde auf seinen Bildern anbringt; wie

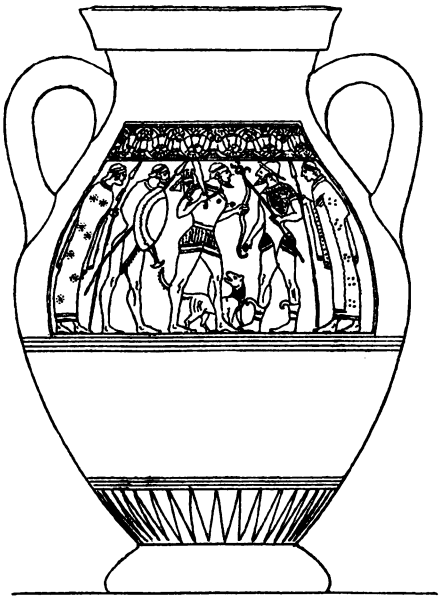


Fig. 7. Berl. 1689.

wir solche auf der Würzburger Oinochoe und den von Fossey publicierten Gefäßen finden, so sehen wir sie auf 1688 *A. B.* (je zwei), 1689 *A.*, 1691 *A.*

Wenn wir also nach dem Gesagten die Zuweisung der genannten Vasen an Amasis als gesichert annehmen dürfen, so gilt es nun die Frage, wie sich die Darstellungen derselben in den Rahmen des bisher von Amasis

[1]) *Ἐφ. Ἀρχ.* 1886, 117 ff.

Bekannten fügen. In dieser Beziehung nun tritt sofort die große Verwandtschaft der Darstellungen auf 1688 *A.*, 1689 *B.*, 1691 *A.* mit der Pariser signierten Oinochoe zutage. Auf allen diesen Gefäßen ist Herakles dargestellt, wie er von Hermes und Athene vor eine Gottheit geführt wird, die auf den Berliner Vasen nicht näher charakterisiert ist, auf der signierten Pariser Oinochoe aber durch den Dreizack deutlich als Poseidon bezeichnet erscheint.

Die letztere Darstellung hat Pottier (Revue archéol. 1889, 31 ff.) als eine Symbolisierung der Verbindung des jonischen und dorischen Cultus durch den Einfluss des Pisistratus gedeutet, indem dem alten Inhaber der Akropolis (Poseidon) Herakles von Athene und Hermes zugeführt erscheine. Dagegen hat Furtwängler [1]) diese Darstellung für eine handlungslose Zusammenstellung von Herakles mit Gottheiten erklärt. Athene und Hermes sind als Schutzgottheiten des Herakles jedenfalls keine neue Erscheinung — man braucht sich nur der Unterweltsfahrt des Helden zu erinnern, auf welcher derselbe von diesen beiden Gottheiten geleitet wird (Il. VIII, 366 ff., Od. XI, 630). So ist auch Herakles vor Pluton auf zwei schwf. Vasenbildern (Gerh. A. V., T. 128 — die verschiedene Deutung des thronenden Gottes auf beiden Bildern, wie sie G. gibt, ist zweifellos verfehlt) dargestellt, das einemal von Athene und Hermes, das anderemal von Hermes und Poseidon geleitet. Ich glaube nun, dass man einem Vasenmaler eher die Gedankenlosigkeit zutrauen darf, dass er einen bestimmten Typus durch Einsetzung anderer Figuren, wie hier des Poseidon anstatt Athene, oder bei Amasis und Phrynos [2]) anstatt Plutons müßig variiert, als die tiefe Symbolik, die Pottier in dem Vasenbilde vermuthet. Bei dieser Auffassung wollen wir auch nicht lange nach dem Namen des Gottes fragen, vor welchen Herakles

[1]) In Roschers Lex. d. gr. u. röm. Myth. S. 2220.

[2]) El. cer. I, 56. Denn auch hier sehen wir wohl Pluton, und nicht Zeus, wie Klein, Meisters.[3] S. 82 angibt.

auf den Berliner Vasen geleitet wird, und uns damit begnügen, die nahe Verwandtschaft dieser Bilder mit der Pariser signierten Oinochoe zu constatieren und darauf hinzuweisen, dass der aus 4 Figuren bestehende Typus auf 1688 *A.* um einen Jüngling (Jolaos) und auf 1689 *B.* um Dionysos bereichert ist.

1688 *B.* und 1689 *A.* bieten stofflich wenig Interessantes und sind augenscheinlich nebensächlicher behandelt. Jenes zeigt uns Hermes unter Jünglingen, dieses (stark übermalt) unter denselben Personen überdies Herakles. Interessanter ist 1690, dessen beiderseitige Darstellungen zu einander in Beziehung zu setzen sind und Culthandlungen vorführen.

Stephani[1]) hat in dem Ganzen ein Schweinopfer an Dionysos und diesen Gott selbst wohl in dem Mann mit dem Trinkhorn auf Seite *B* erkannt. Für diese Deutung spricht der ganze offenkundig dionysische Charakter der Darstellung auf Seite *B* und der Schlauch und Krug in den Händen des einen Mannes der Seite *A.* Während sich auf dieser der von einer Frau angeführte Opferzug vorwärtsbewegt, sehen wir auf der andern 2 nackte Männer zu den Tönen der Flöte tanzen, in Gegenwart zweier bekleideter Männer, von denen einer das offenbar nothwendig zu dem Fest gehörige Trinkhorn hält.

Eine stoffliche Beziehung dieser Darstellungen zu dem, was wir bisher bei Amasis gesehen haben, besteht insofern, als wir bakchische Motive auch auf der Pariser signierten und der Berliner großen Amphora finden. Besonders die tanzenden Männer erinnern uns an die Silene und Mänaden der letzteren Amphora sowohl auf dem Bauchbilde als auf dem Streifenbilde darüber.

1691 *B.* ist stark übermalt und lässt nur vermuthen, dass eine Waffenübergabe und Rüstung dargestellt war, was aber immerhin genügt, um uns an das Hauptbild der großen Berliner Amphora wenigstens zu erinnern.

---

[1]) Compte rendu, 1868, 147.

Fig. 8. Berl. 1690 *A*.

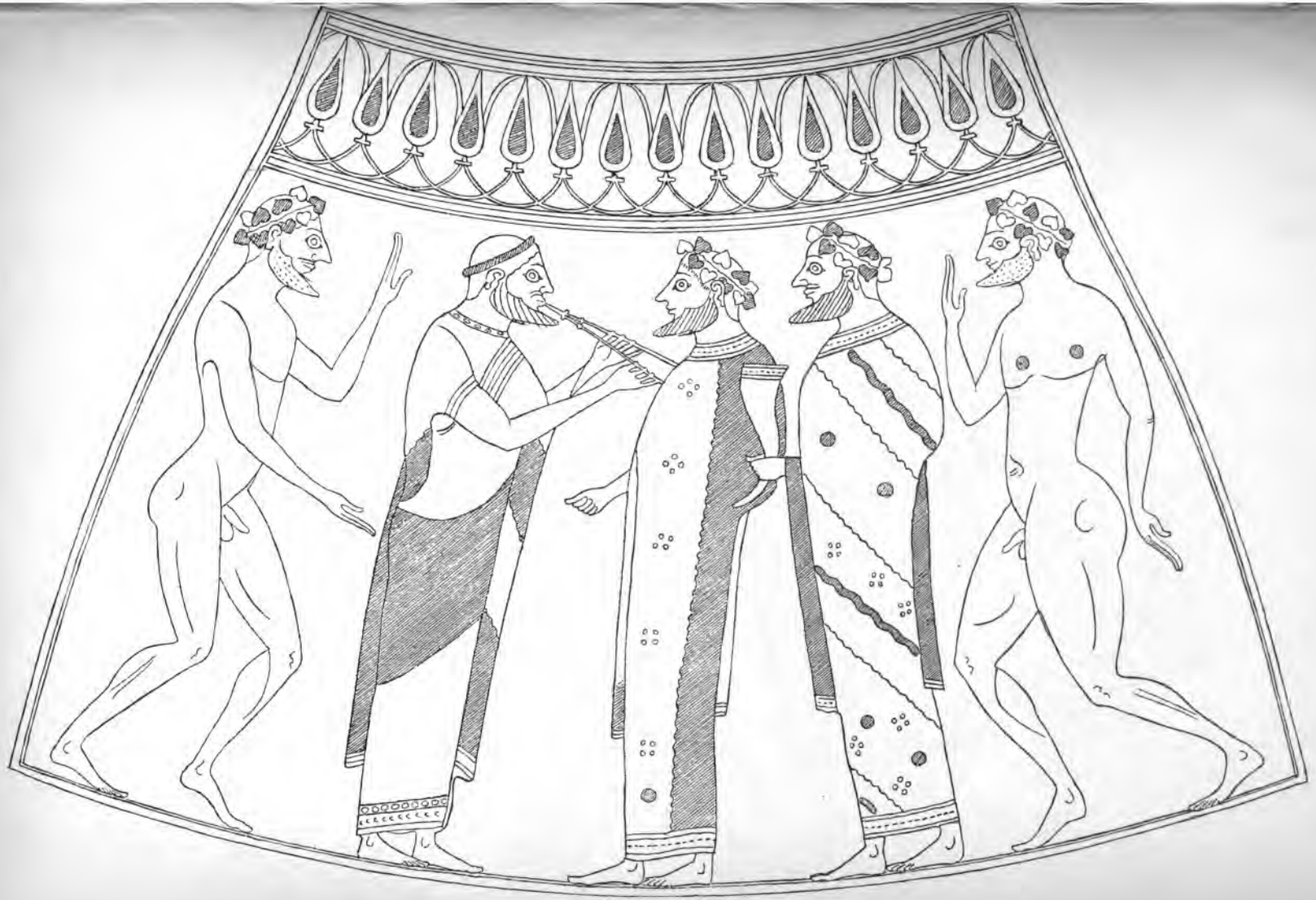


Fig. 9. Berl. 1690 *B*.

Im Zusammenhange mit dieser Gruppe, weil sie mit derselben zusammengehört, muss noch eine Oinochoe des Berl. Museums (1731, abg. Genick, Keramik, T. 34, 1) besprochen werden, auf deren Zusammenhang mit den behandelten Amphoren bereits Furtwängler in seinem Kataloge hingewiesen hat. Sie ist von derselben Form wie die bisher bekannten Oinochoen des Amasis. Das Bild besteht aus nur 3 Figuren, einer bekleideten Frau, die an jedem Arm von je einem unbekleideten, bekränzten,

Fig. 10. Berl. 1691.

speerbewaffneten Jüngling festgehalten wird. Durch den befransten Mantel und großen Ohrring der Frau gibt sich unser Meister zu erkennen.

Bezüglich der Deutung ihrer Darstellung entscheidet sich Furtwängler nicht zwischen der Rückführung der von Theseus geraubten Helena durch die Dioskuren und der Geleitung der Aithra durch die Söhne des Theseus. Zur Deutung auf die erstere Scene, die bekanntlich schon auf der Lade des Kypselos Gegenstand bildlicher Dar-

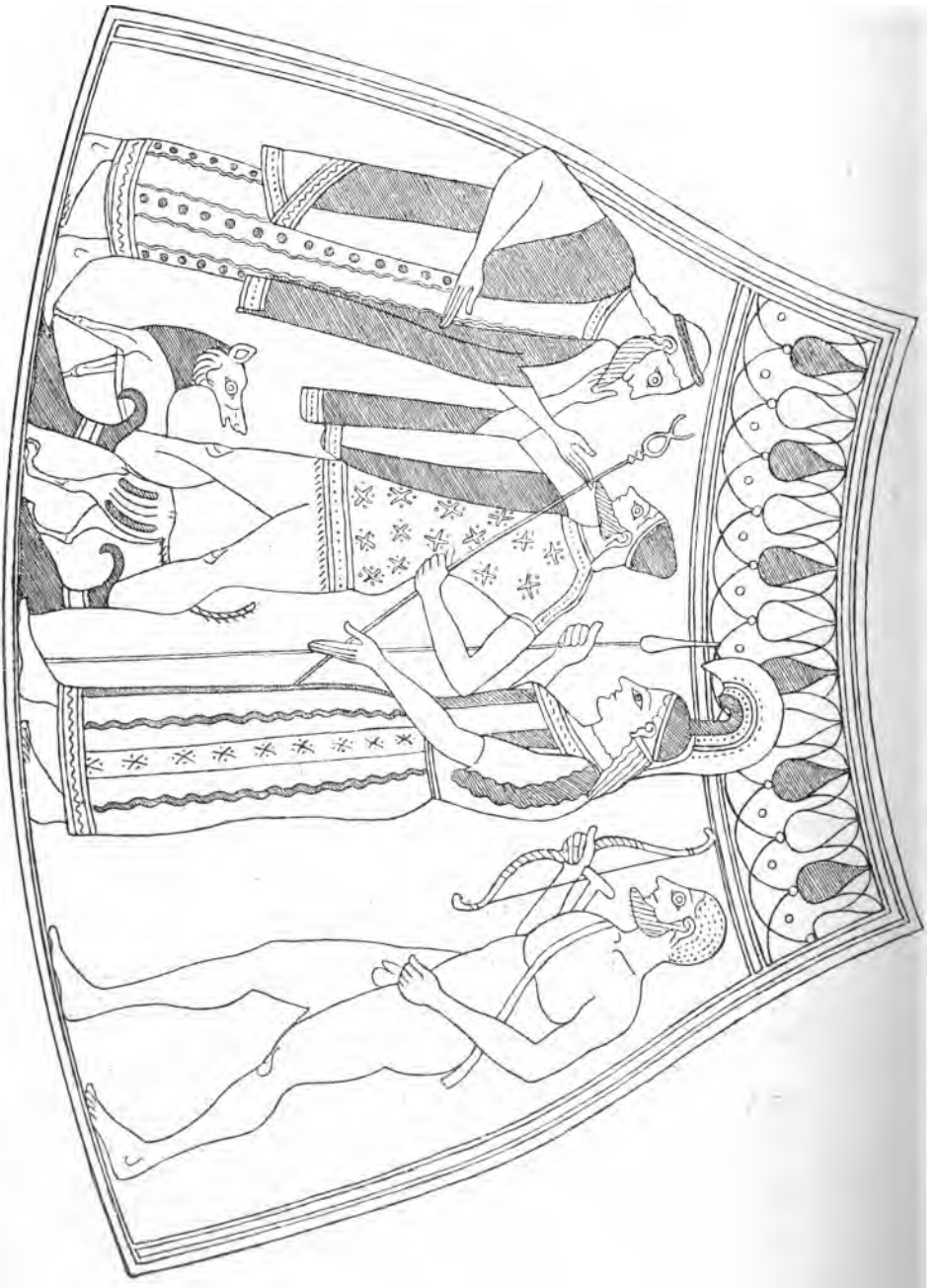


Fig. 11. Berl. 1691 A.

stellung war, scheint Engelmann in Roschers Lex. d. gr. u. röm. Myth. S. 1957 hinzuneigen; für die zweite aber scheint der Umstand zu sprechen, dass auf zweifellosen Darstellungen der Rückführung der Aithra diese in ähnlicher Weise wenigstens von einem der beiden Enkel an der Hand geführt wird. Es gehörte also auch diese Darstellung des Amasis in den Kreis der sich an die Ilias anschließenden Sagen und kann sich, was den echt attischen Charakter des Sujets anlangt, unmittelbar hinter die Hauptbilder der Pariser und Neapler signierten Amphoren reihen.

Wenn wir somit auch auf diesem Stück die Hand unseres Meisters erkennen zu müssen glauben, so sind es außer der neuerworbenen Amphora 6 Nummern des Furtwängler'schen Katalogs, die als unsignierte Werke des Amasis bezeichnet werden dürfen. Aber es ist noch ein Gefäß des Berliner Museums in dem oben gegebenen Verzeichnis angeführt, dem wir noch unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden haben. Es ist dies die bei Gerhard, Etr. Vas., T. 2, 3 abgebildete Amphora (1686), auf deren Darstellungen einerseits die vom Schild der Athene herabhangenden Bandstreifen, anderseits die Mäntel des einen Flötenbläsers und des einen Kitharöden mit Fransen besetzt sind. Rein äußerlich erscheint es daher schon als mehr wie ein Zufall, dass dieses Gefäß im Katalog in so unmittelbarer Nähe der kleineren Amphoren 1688 ff. sich befindet, mit denen es das bezeichnete auffällige Detail gemein hat. Freilich, wenn wir diese Amphora etwa mit der neu erworbenen, die ihr in Bezug auf Dimension nahekommt, vergleichen — welcher Unterschied! Wo ist da jene Fülle von Details und die Zierlichkeit und Feinheit in der Ausführung desselben, durch die sich die Neuerwerbung des Berliner Antiquariums so besonders auszeichnet!

Alles ist hier viel roher, Formengebung wie Ausführung verräth ein geringeres Können, vielleicht aber auch ein geringeres Wollen. In ihrer hölzernen Steifheit (namentlich die beiden Kitharöden erscheinen wie aus

Holz geschnitten) erinnern uns die Figuren doch recht lebhaft an die Darstellungen der signierten Vasen, d. h. sie übertreffen dieselben alle in diesem Punkte. Dies

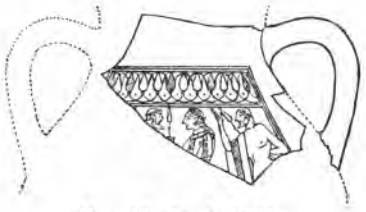


Fig. 12. Berl. 1692.

lässt aber immerhin die Möglichkeit offen anzunehmen, dass unsere Amphora erstens ein älteres Werk des

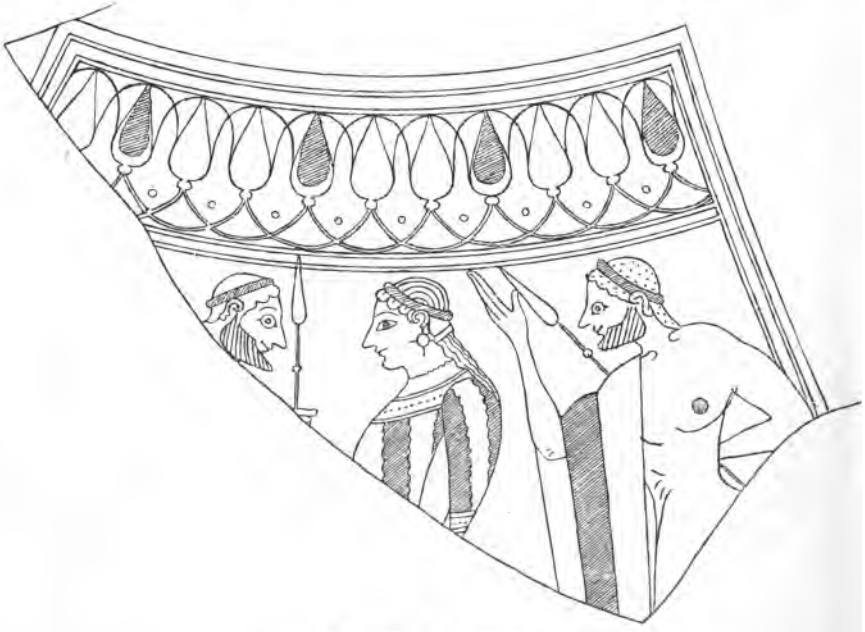


Fig. 13. Berl. 1692.

Meisters und zweitens von ihm mit geringerer Sorgfalt gearbeitet worden ist; in letzterer Beziehung ist ja auch ein deutlicher Unterschied zu bemerken zwischen der

Berliner neuerworbenen und der Pariser signierten Amphora einerseits und den kleineren Gefäßen des Amasis anderseits. Dazu finden wir auch im Einzelnen manches, was eine Übereinstimmung der Vase mit den notorischen Werken des Amasis zeigt, so den Helm mit der kleinen Helmkappe, den Athene auch hier trägt, dann — so lapidar auch die Gewandbehandlung hier sein mag — die farbigen, von Punkten umgebenen Tupfen auf den Gewändern, und auch die äußerst schematischen Falten am Mantel des 2. Kitharöden scheinen trotz ihrer

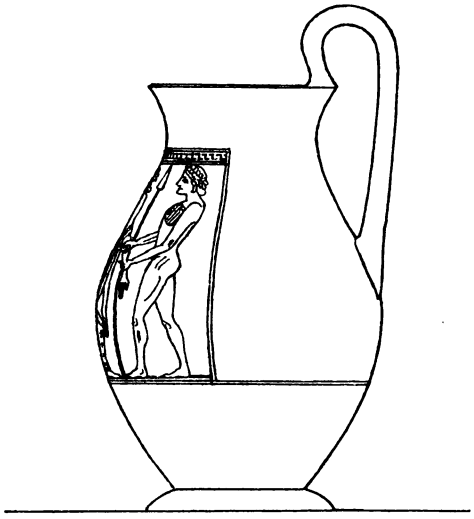


Fig. 14. Berl. 1731.

grobkörnigen Ausführung doch in dieselbe Rubrik zu gehören wie die eigenthümlichen Falten an den Chitonen zweier Figuren der neuerworbenen Berliner Amphora und einer der bei Micali abgebildeten signierten Oinochoe (vgl. das oben hierüber Gesagte).

Dass das Ganze eine Culthandlung, ein „Opfer an Athene bei den kleinen Panathenäen" (Baumeister, Denkm. d. K. S. 210) darstellt, fügt sich ebenfalls gut in den Rahmen des bisher von Amasis Bekannten, da wir bereits auf der Berl. Amphora 1690 einen analogen Vor-

wurf gefunden haben und den Meister auch auf den signierten Amphoren von Paris und Neapel in den

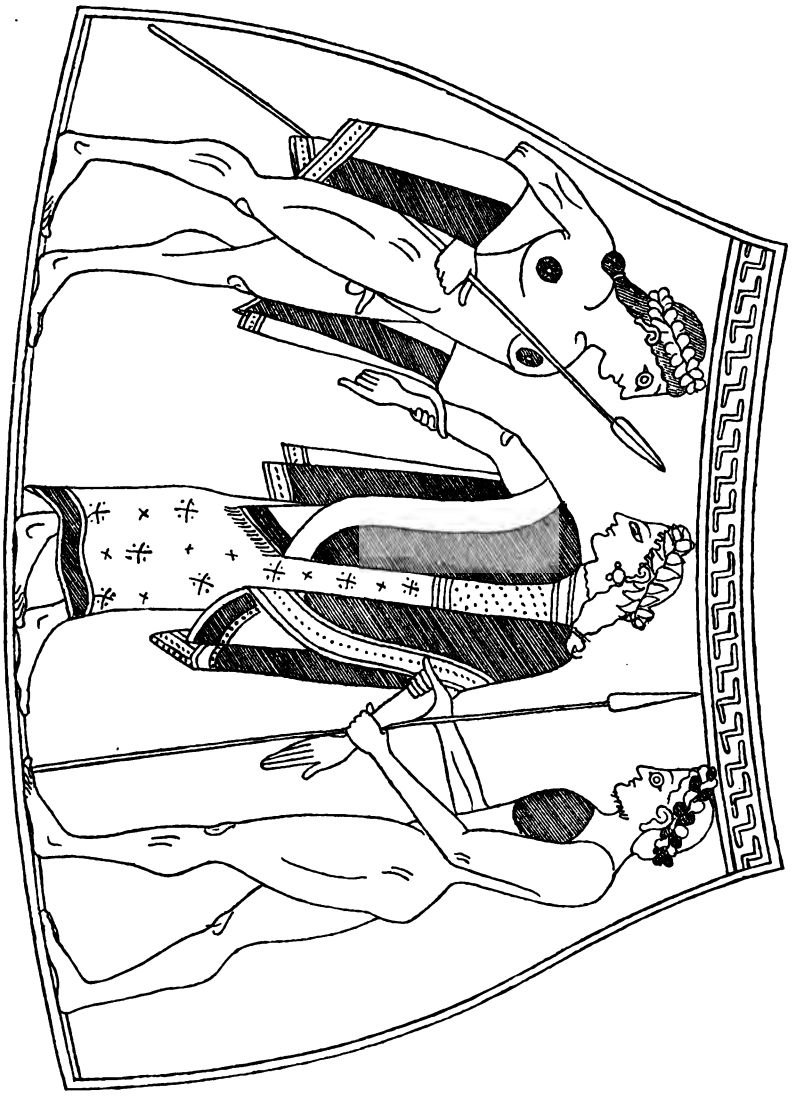


Fig. 15. Berl. 1731.

Kreisen des Athenecultus finden. Divergenzen in Bezug auf Ornamentik, die beim Vergleich mit den signierten

Gefäßen auf der Berliner Amphora zu constatieren sind, lassen sich wohl auch mit der Entstehung in einer früheren Periode des Meisters erklären. Übrigens hat schon Holwerda [1]) bemerkt, dass die „geänderte Gefäßform der korinthisch-attischen Gruppe“ sich an den Amphoren Berl. 1685, 1686 wie bei Exekias, dem unserem Amasis so außerordentlich nahestehenden Meister, findet. Nun erscheinen auf 1686 Fransengewänder, auf 1685 finden wir wieder, wie schon erwähnt, den mit gravierten Strichelchen ausgeführten Bart des Priamos, was lebhaft an eine bereits besprochene Gewohnheit des Amasis erinnert: alles dies zeigt also, dass die Entstehung dieser beiden Gefäße weder zeitlich noch örtlich weit abliegen kann von der der signierten Vasen des Amasis.

* * *

Nach diesen Ergebnissen einer Besichtigung des Berliner Antiquariums lässt sich leicht vermuthen, dass in andern großen Vasensammlungen manches Gefäß steht, welches sich auf Amasis zurückführen ließe; diese Vermuthung wird überdies durch einige in dem oben gegebenen Verzeichnisse angeführten Vasen gestützt. Von diesen möge zunächst die in Walters Katalog des Brit. Mus. T. 5, 6 abgebildete schwf. att. Amphora ins Auge gefasst werden, welche ich ebenfalls für Amasis in Anspruch nehmen zu dürfen glaube. Falls diese Annahme richtig ist, so verdient es bemerkt zu werden, dass die Amphora ebenso wie die derselben Sammlung angehörige, von Fossey dem Amasis zugewiesene „Olpe“ aus Rhodos stammt.

Dargestellt ist einerseits ein Götterzug, die Hochzeit des Zeus und der Hera, wie dieses Bild von Walters gedeutet wird, anderseits der Kampf zwischen Herakles und Kyknos. Beim letzteren Typus ist namentlich die Mittelfigur in ähnlicher Weise gezeichnet wie auf der signierten Oinochoe des Kolchos Berl. 1732.

[1]) Jahrb. d. Inst. 1890, 262.

Im großen und ganzen erscheinen uns also die Darstellungen des Gefäßes als etwas Neuartiges bei Amasis; denn wir haben bisher bei ihm keinen kämpfenden Herakles, kein Gespann gesehen; für diese Dinge würden wir die nächsten Parallelen auf der signierten Exekiasamphora des Louvre (Meisters.[2] S. 38, 1) finden, auf welcher sich auch über dem Wagen fliegend ein ähnliches Gebilde (Sirene) zeigt, wie das auf unserem Bilde hinter dem Wagen auf dem Boden sitzende. Aber im Detail finden wir hier gar manches, was in die Werkstätte des Amasis weist. Vor allem die Fransen an dem Mantel der vor dem Wagen stehenden Frauenfigur (Artemis nach Walters), derenwegen das Gefäß in dem oben gegebenen Verzeichnis aufgeführt worden ist; der ganze Habitus des Dionysos auf demselben Bilde, noch mehr aber der des Kithara Spielenden (Apollo nach Walters), wenn wir die zuletzt betrachtete Berliner Amphora vergleichen. Auf dem Kyknosbilde fordert der Schild des Ares in Bezug auf Form und Decoration zum Vergleich mit dem Schilde des einen Helden der Neapler signierten Amphora (*B*) heraus. Dieselben Stirnlocken wie Zeus auf diesem und Dionysos auf dem anderen Bilde dieser Vase tragen mehrere Figuren der neuerworbenen Berliner Amphora. Auf derselben Vase wie auch auf der Amphora des Brit. Mus. 554* ist in ähnlicher Weise dasselbe Sternornament verwendet, welches hier an dem Mantel der Athene erscheint. Der Köcher des Herakles ist geöffnet wie auf Berl. 1689 *A*.

Der ganze Typus (Herakles und Kyknos) ist überdies auch noch auf einem anderen Gefäße unseres Verzeichnisses dargestellt, nämlich auf der Münchner Amphora 81., abg. Gerh. A. V. T. 121, 2.[1]) Die Anordnung der 5 Figuren ist auf beiden Gefäßen die nämliche, die Hauptunterschiede in der Darstellung des Ganzen auf

[1]) Auf dieser Abbildung entspricht nur die nach abwärts gerichtete Fransenreihe am Gewande der Athene dem Original, während an Stelle der aufwärts gerichteten an diesem weiße Reliefpunkte zu sehen sind.

beiden Bildern sind folgende: Ares hält seinen Schild auf der Münchner Amphora im Profil, auf der des Brit. Mus. en face. Umgekehrt verhält es sich mit dem Schilde des Kyknos auf beiden Gefäßen. Das Schildzeichen des letzteren ist hier wie dort dasselbe, der Dreifuß, nur die Haltung des rechten Armes des Helden ist nicht die gleiche. Auf der Münchner Vase hat Zeus seine Finger eingebogen, auf der des Brit. Mus. hält er sie ausgestreckt (wie bei Kolchos). Hier hält Herakles mit der Linken die Scheide und zieht mit der Rechten das Schwert aus derselben, dort streckt er die Linke vor und stößt mit der Rechten von oben mit dem Schwerte gegen Kyknos. Athene endlich stürmt hier hinter Herakles mit schief vorgestrecktem Schilde und mit der erhobenen Rechten vorgestoßenem Speer gegen Kyknos vor, dort steht sie ruhig mit vertical geneigtem Schilde hinter Herakles und hält mit dem eingebogenen rechten Arm ihren Speer mit der Spitze nach oben.

Athene nimmt also auf dem Bilde der Amphora des Brit. Mus. viel lebhafter Antheil an dem Kampf als auf der Münchner Vase. Die erstere ist auch viel sorgfältiger und reicher im Detail ausgeführt als die letztere. Aber die Zusammengehörigkeit der beiden Gefäße wird im besondern gefestigt durch die Fransen an dem Gewande der Athene und die schematischen Falten des Chitons von Ares auf der Münchner Amphora. Die letztere stellt aber auf der Rückseite den Kampf des Herakles mit Geryoneus dar und dies weist wieder nach dem Nachbaratelier des Amasis, aus welchem die vor kurzem herangezogene, mit *Ἐξηκίας ἐποίησε* signierte Amphora des Louvre hervorgieng.[1])

Außer dieser Amphora besitzt das Münchner Museum noch eine (Nr. 75 des Jahn'schen Katalogs), welche wir dem Amasis zuschreiben dürfen, bezüglich deren

[1]) NB. Das Gewand der Athene auf dem Geryoneusbilde der Münchner Amphora zeigt dieselbe Ausführung der Gewandfalten, die uns an dem Kitharöden der Berl. Amph. 1686 auffiel.

aber nur auf den Katalog verwiesen werden kann. Einerseits erscheint auf derselben eine Frau (Helena?) unter Kriegern und Jünglingen, anderseits Dionysos unter Jünglingen. Das Gefäß zeigt sowohl im allgemeinen den Stil des Amasis als auch im besondern Fransengewänder bei der Frau und den Kriegern der Seite *A*, punktiertes Haar bei der rechten Eckfigur auf Seite *A* und den Jünglingen auf *B* mit Ausnahme des vor Dionysos befindlichen, den großen Ohrring bei der Frau auf *A*, und endlich an den Chitonen der Krieger eine Anordnung der Falten, welche der an der Berliner großen Amphora und der verschollenen signierten Oinochoe bemerkten entspricht. Stofflich steht die Seite *A* etwa der Darstellung auf Berl. 1731, die Seite *B* den bakchischen Bildern des Meisters nahe.

Ein bakchisches Bild von der Hand unseres Meisters finden wir übrigens auch auf der Oinochoe des Mus. Greg. II, II, 3, welche schon Dümmler[1]) dem Amasis zuweist: Dionysos mit befranstem Mantel, in der Rechten den Epheuzweig, in der Linken das Trinkhorn, umgeben von je zwei bekleideten Mänaden und nackten, hüpfenden Silenen, also ein der Reversseite der großen Berl. Amphora recht verwandter Stoff, hier in derselben typischen Weise dargestellt, in welcher er uns in derselben Publication des Mus. Greg. noch mehrmals entgegentritt. Eine Sonderstellung nimmt unser Gefäß in Bezug auf die Form ein, da die Kannen des Amasis sonst die einfache korinthische Form haben, während jenes die attische zeigt, welche u. a. auch Kolchos vertritt.

Eine Umschau in der Berliner und Münchner Vasensammlung sowie in den Publicationen hat somit eine ganze Anzahl unsignierter Gefäße des Amasis ergeben. Unter diesen bilden die Berliner neuerworbene und die

[1]) Röm. Mitth. 1887. 190. Anm. Bezüglich des andern Gefäßes, das Dümmler an dieser Stelle dem Amasis zuweisen will, ist er in einen argen Irrthum verfallen. Die „Vulcenter Schale“ (Duc de Luynes, pl. 1) ist nichts anderes als das Schulterbild der signierten Pariser Amphora.

katalogisierte Amphora Nr. 1686 die Marksteine, zwischen welche die übrigen Gefäße nicht nur in Bezug auf ihre Größe fallen. Die Amphora Berl. 1686 zeigt einen noch recht unentwickelten, armen Stil, dagegen die neuerworbene, wie schon bemerkt, den feinsten, reichsten und saubersten; die kleineren Gefäße sind mit nicht ganz gleicher Sorgfalt ausgeführt. Im ganzen sind es 10 Amphoren, 2 Oinochoen der Amasis geläufigen (korinthischen) und eine der attischen Form sowie 2 Amphorenscherben, die wir nunmehr als unsignierte Werke des Amasis bezeichnen dürfen; unter den Amphorenscherben ist der von Studniczka [1]) publicierte mitgezählt. Dies gibt mit den signierten Gefäßen zusammen 13 Amphoren + 2 Amphorenscherben und 7 (6 + 1) Oinochoen. Da mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden kann, dass andere große Vasensammlungen noch manches hierher zu zählende Stück besitzen, so lässt sich aus diesem Bestande auf eine bedeutende Production des Amasis schließen. Dass seine Ware auch weithin Absatz fand, zeigt der Umstand, dass 2 der behandelten Gefäße auf Rhodos gefunden worden sind. Umso interessanter wird uns dadurch der Meister mit dem ägyptischen Namen, der seit je die Gelehrten in verschiedener Hinsicht beschäftigt hat.

Was zunächst den Gegenstand seiner Darstellungen betrifft, so steht er vollständig im Bannkreise der attischen schwarzfigurigen Vasenmalerei; bakchische Motive und Heraklesscenen begegnen uns besonders häufig auf den 20 Gefäßen des Amasis. Dann sind es die heiligsten religiösen Vorstellungen des Griechen überhaupt — des Zeus und der Hera heilige Hochzeit — wie des Attikers im besonderen — der Streit der Athene mit Poseidon — (2mal), die uns auf seinen Vasen entgegentreten. Aber auch Cultus-Darstellungen und Jagdbilder und wieder heroische Stoffe — Perseus — namentlich aus dem troischen Kreise, so — wenn die Deutung richtig

[1]) Ephem arch. 1886, S. 117 ff.

ist — Auszug des Memnon, Rüstung des Achilleus gegen Memnon, welchen Darstellungen auch der Rest von Berlin 1691 B und die Würzburger signierte Oinochoe nahesteht, der Kampf des Achilleus mit der Penthesileia, die Fortführung der Helena und Aithra und endlich das Reversbild der Neapler signierten Amphora, welches, wie ich glaube, eine besondere Deutung zulässt. Die Art, in welcher sich der eine der beiden ausziehenden Krieger nach dem anderen umblickt, während er in der R. das allerdings versorgte Schwert bereit hält, deutet darauf, dass in diesem Bilde doch etwas mehr liegt als eine gewöhnliche Auszugsscene. Vor allem hat Meier[1]) gewiss Recht, welcher gegen Duhn hervorhebt, dass es sich hier nicht um Flucht und Verfolgung handle, sondern um zwei ruhig dahinschreitende Krieger. Nur sind die beiden gemeinsam ausrückenden Helden vielleicht nicht gar zu ruhig, denn der vordere lässt in seiner Haltung ganz deutlich erkennen, dass es sich um ein wichtiges, gefährliches Abenteuer handle, bei dem man wohl auf der Hut sein müsse. Man könnte nun leicht an Odysseus und Diomedes u. zw. an ihr Dolonabenteuer denken, es fehlt jedoch auf unserem Bilde gerade Dolon, und dies würde von dem Dolontypus der alten Kunst abweichen. Die Nachfolger Homers, deren Einfluss auf Amasis bereits bemerkt worden ist, Lesches (nach Proklos) und Arktinos (nach Dion. Hal. Ant. Rom. I, 69) wussten aber von einem anderen gemeinsamen Abenteuer des Odysseus und Diomedes zu berichten, von dem Raub des Palladions, und auch diese Scene war öfters Vorwurf für die bildende Kunst der Griechen. In der Auffassung dieses Gegenstandes steht unserem Bilde die bei Overbeck, Gall. her. Bildw. T. 24, 14 abgebildete Gemme besonders nahe. Es lässt sich also hierin der Auszug jener beiden Helden zum Raube des Palladions erkennen; die Deutung, welche Klein[2]) einer nicht un-

[1]) A. Z. 1884, 239.

[2]) Arch. epigr. Mitth. ä. Ö. III, S. 36 ff.

ähnlichen Darstellung auf einer Lampe gibt, ist hier ausgeschlossen, da der vordere Krieger kein Palladion trägt und dieses auch nicht als verborgen angenommen werden kann, wie Klein bei jener Darstellung annimmt, und weil endlich gerade der vordere Krieger das Schwert bereit hält, woraus man deutlich sieht, von welcher Seite aus eine Gefahr zu befürchten ist.

* * *

Eine wichtige Frage, welche die Behandlung unseres Meisters mit sich bringt, ist die nach der Zeit seines Schaffens und seiner Stellung unter den attischen Vasenmalern. Seit Brunn hat er sich gemeinsam mit Exekias mit der inferioren Rolle eines Archaisten und Manieristen begnügen müssen und noch Studniczka (a. a. O.) hat diese beiden Meister einer späteren Periode der schwf. Vasenmalerei zugewiesen als den Klitias, Ergotimos, Nearchos und Kolchos. Diese beiden Perioden schien er geneigt weiter von einander zu trennen, als die heutige Vasenchronologie überhaupt zulassen dürfte. Darum hat er auch im Jahrb. d. Inst. 1887, S. 146 die Klitiasvase für das 1. Drittel des 6. Jhdts. und die Zeit des Exekias nach Mitte des 6. Jhdts. angenommen (S. 161). Klein hat in den Meisters. unseren Meister zu den streng archaischen gezählt und ihn in dieser Gruppe hinter Nearchos und Exekias, vor Kolchos und Taleides eingereiht. Die Gruppe dieser Meister schließt sich aber vielleicht noch enger zusammen, als Klein, Meisters.[2] S. 22 f. anzunehmen scheint, wenn in die Lebenszeit eines einzigen Mannes die Entwicklung von der Berliner Amph. 1686 bis zu der neuerworbenen fällt. Weiters fällt ins Gewicht die nahe Verwandtschaft der Schale des Tleson, Sohns des Nearchos, im Brit. Mus. (Meisters.[2], 75, 36; abg. Rev. arch. 1891, t. 18, S. 363) mit dem ebendaselbst S. 367 abgebildeten Oinochoenbilde des Amasis, sowie der Amphora des Nikosthenes (Mus. Greg. II, 27, 2; Meisters.[2] 56, 8) mit der Amphora des Amasis im Mus. Greg. II, 2, 3. Den Sohn des Nearchos findet aber

A. Schneider (Röm. Mitth. 1889, 165) bereits mit dem epiktetischen Kreis verknüpft und dem Nikosthenes coordiniert, beiden stilistisch nahestehend den Archikles, mit welchem wieder Exekias eng verbunden erscheint. Auf der Schale des Xenokles (Rochette, mon. ined. III, 49), dessen Identität mit dem Xenokles der Kleisophosvase A. Schneider zugleich mit treffenden Ausführungen über die Entstehungszeit dieser Vase a. a. O. nachweist, erscheint wieder nicht nur ein dem Amasis geläufiger Heraklestypus, sondern auch ein befranstes Gewandstück (Überwurf der Athene) und die dem Amasis eigenthümliche Stilisierung der Gewandfalten (am Chiton des Achilleus des Troilosbildes, dessen Typus uns wieder an die Klitiasvase zurückerinnert). So führen uns die nach allen Seiten hin ausgehenden Fäden in der Gruppe der attischen Meister schwf. Technik von der Zeit der rf. Technik aus aufwärts zu Tleson, Nikosthenes und Xenokles, und von diesen zu Exekias und Amasis, aber auch mit einer einzigen Generation von Tleson bis zu Nearchos. Dies führt also für Exekias und Amasis etwa auf die Mitte des 6. Jhdts. Von besonderem Interesse erscheint es nun wohl, das Verhältnis dieser beiden bedeutenden Meister zu einander festzustellen, und dazu dient eine aufmerksame Vergleichung der Penthesileiabilder beider Meister. Diese Darstellungen beider sind einander von vornherein so ähnlich, dass sie jedenfalls auf irgend eine gemeinsame Vorlage zurückgehen. Achilleus hat bei beiden mit Ausnahme der Haltung des Schildes geradezu dieselbe Stellung. Penthesileia ist bei Exekias mit noch stärker gebeugten Knien dargestellt, die Haltung ihres Oberkörpers ist bei ihm stark verschieden von der bei Amasis. Durch die Art, wie Achilleus bei Exekias seinen Schild hält, vermeidet der Held eine offenkundige Blöße, die er sich auf der Darstellung des Amasis gibt: bei diesem bedeutet die Haltung der Amazone das archaische Laufschema, während dies Exekias geschickt derart verändert, dass sie nach ihrer tödlichen Verwundung natürlich ins Knie sinkend erscheint. Ebenso

natürlich ist bei Exekias das ermattete Herabsinken des rechten Armes der Penthesileia, während bei Amasis deren Vertheidigung nach rückwärts während der Flucht unnatürlich, beziehungsweise archaisch — eine Verbindung zeitlich aufeinanderfolgender Actionen zu einem einzigen Bilde — ist. Bei Exekias sehen wir also einen regelrechten Gang, der zur Niederlage der Amazone führen muss, während die Darstellung des Amasis ein älteres, in der Auffassung mangelhaftes Schema zeigt. Nun hat allerdings Holwerda [1]) bereits nachgewiesen, dass sich die äußerliche Anpassung eines alten Schemas an eine neue Situation schon in der „korinthisch-attischen" Gruppe, der auch die Typen unserer Penthesileiabilder entstammen [2]) (man vergl. die Rückseite des Schulterbildes der Amphora Bourguignon, Jahrb. d. Inst. 1893, T. 1), vollzogen hat, u. zw. im besonderen an der kämpfenden Amazone — immerhin lässt sich aber denken, dass speciell an dem Penthesileiatypus erst Exekias eine analoge Änderung vorgenommen hat, während sich Amasis an den älteren Typus gehalten hatte. Erscheint uns also hierin Exekias als Nachfolger des Amasis, so könnte man dies vielleicht überhaupt als Fingerzeig für die Auffassung des zeitlichen Verhältnisses der beiden Meister zu einander nehmen. Dabei ist bemerkenswert, dass sich ein ganz ähnliches Verhältnis der Minotaur-Darstellungen des Exekias einerseits und des Taleides und Timagoras anderseits beobachten lässt. Das Ungeheuer ist bei den letzteren dem Theseus zugewendet, und seine Haltung als Zusammensinken oder Vorbereitung eines Stoßes mit dem Kopfe gegen die Brust des

[1]) Jahrb. d. Inst. 1890, 255.

[2]) Bemerkenswert ist, dass dem Amasis mit dieser Gruppe auch technische Details gemeinsam sind; einmal die Umrisszeichnung, das anderemal die Manier, die Ritzlinien mit weißer Farbe zu füllen. Das letztere findet sich auf dem Studniczkaschen Scherben wie auf der Amphora des Brit. Mus. 554* (vgl. Wien. Vorl. 1889, C. Smith) auch bei Exekias (Benndorf, A. Z. 1881, S. 1 ff.); in der kor. att. Gruppe (s. Jahrbuch 1890, S. 244, 40—42).

Siegers zurechtgelegt. Gilt nun (nach derselben Formel wie früher) ein Schluss auf das zeitliche Verhältnis dieser Vasen und ihrer Maler, so wären Taleides und Timagoras wiederum als Nachfolger des Exekias zu betrachten.

Lässt sich also, wie ich glaube, der Frage nach der Lebenszeit des Amasis näher kommen, so ist die Heimatsfrage bei diesem Meister doch viel heikler. Seit Panofka ist immer wieder die Vermuthung ausgesprochen worden, dass Amasis aus Ägypten stamme (weist ja schon sein Name deutlich in das Land des Königs Amasis und der Söldnerinschrift von Abu Simbel,[1]) die uns auch einen Amasis als Führer der Ägypter nennt), so von Pottier,[2]) Rayet-Collignon,[3]) Studniczka. Letzterer hat auch den Greif und das Granatapfelornament an dem Helm der Athene auf dem von ihm publicierten Scherben auf ägyptische Einflüsse zurückgeführt. Einen ähnlichen Helmzierat wie den Greif weist übrigens auch die Penthesileia des Exekias (nach Wien. Vorl. 1888, VI, 2*a*) oder der Helm der Amazone Andromache auf der „korinthisch-attischen" Amphora bei Gsell, fouilles de Vulci, pl. V—VI auf. Von dem Granatapfelornament hat Puchstein[4]) nachgewiesen, dass es für „cyrenäische" Vasen charakteristisch ist. Wir haben jedoch oben mehrfache Eigenthümlichkeiten an unserem Meister wahrgenommen, welche nach der jonischen Küste weisen, wozu vielleicht auch die dem Sagenkreise der kyklischen Epen entnommenen Stoffe seiner Darstellungen zu rechnen sein mögen. Dies ergibt zusammen mit den Momenten, die für ägyptische Herkunft sprechen, ein ähnliches Resultat, wie das, zu welchem Dümmler[5]) bezüglich des Entstehungsortes der „caeretanischen" Vasen gelangt, wobei eben eine größere Sicherheit und Genauigkeit vorläufig ausgeschlossen ist. Es wäre demnach anzunehmen, dass

[1]) Roehl, Inscr. Gr. antiqq. 482.
[2]) Rev. archeol. 1889, 31 ff.
[3]) Hist. d. cer. Gr. 123.
[4]) a. a. O.
[5]) a. a. O.

Amasis, vielleicht aus Ägypten stammend, jedenfalls mit diesem Lande vertraut, von jonischem Boden aus nach Athen gelangt ist und dort zur Zeit der Regierung seines königlichen Namensvetters seine bedeutende Werkstatt gehabt hat, in welcher er der schwf. Technik, welche ihren Höhepunkt bereits überschritten hatte, durch besondere Sorgfalt und Feinheit der Detailzeichnung einen neuen Glanz zu verleihen bestrebt war, um endlich seinen Namen und sein Streben einem Jüngeren [1]) derselben Gilde zu vererben, welcher dank der aufblühenden neuen Technik glücklicher war in seiner Bethätigung als sein älterer Namensvetter, der „Manierist".

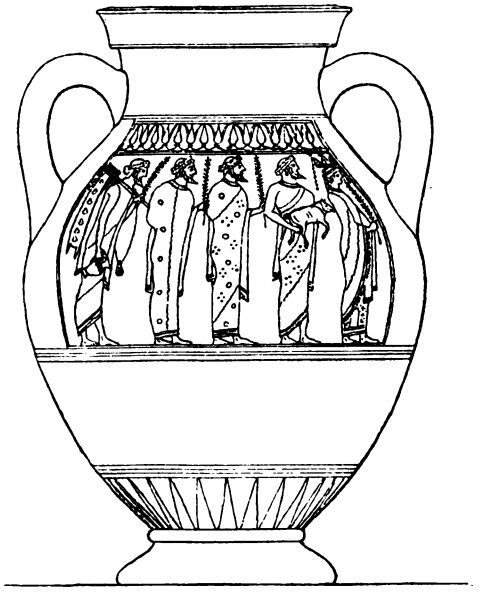
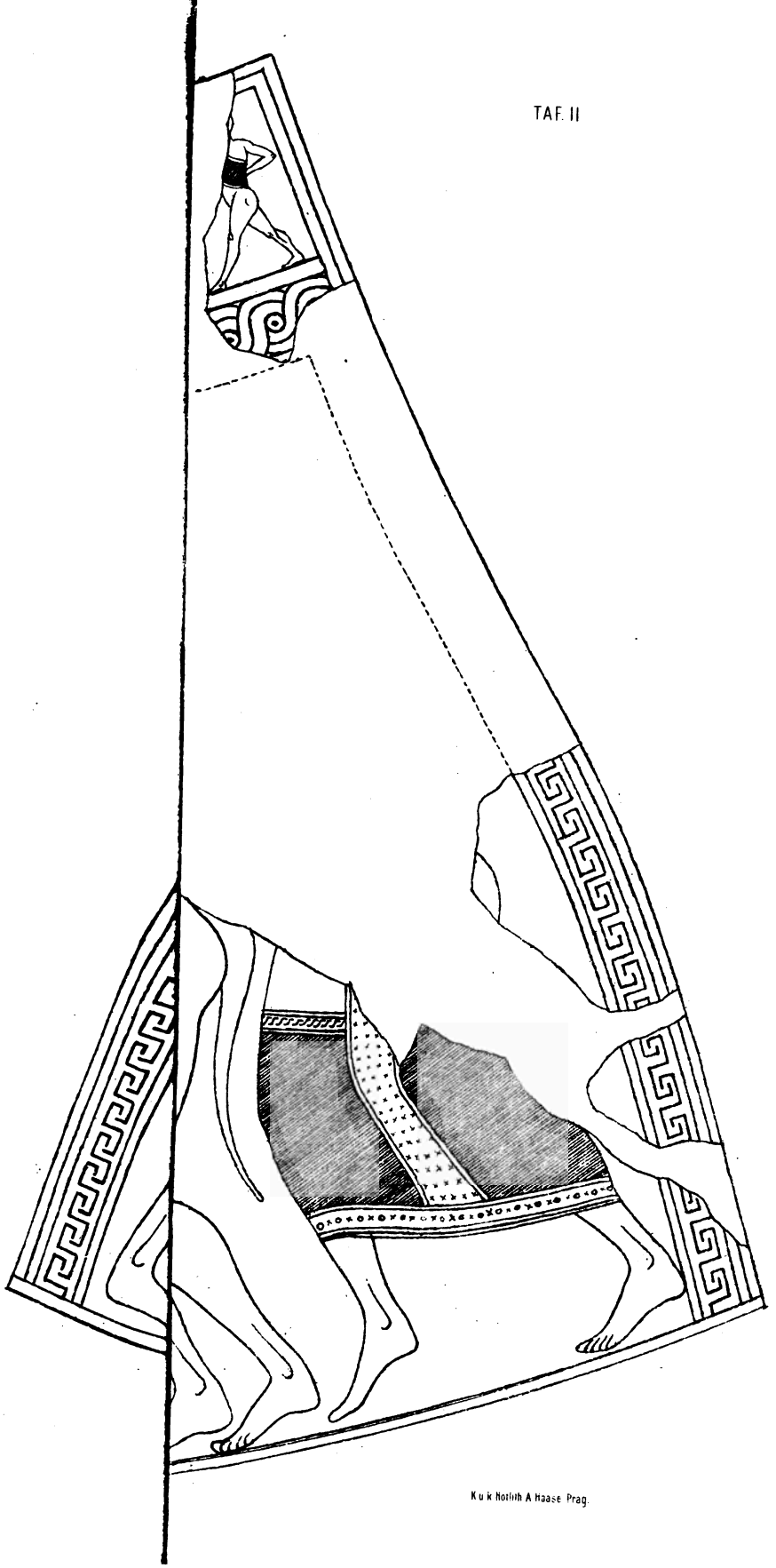


Fig. 16. Berl. 1690.

[1]) Vgl. Hartwig, Meistersch. „Amasis".

K. u. k. Hof- u. Staats-Druck.



K u k Hoflith A Haase Prag.